

**Università degli Studi di Napoli Federico II
Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis**

**Dottorato di ricerca in Filologia moderna
Ecole doctorale en Pratiques et théories du sens**

Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo

**Tesi di dottorato
Ciclo XXVI**

**Il laboratorio di Tassoni postillatore
La riflessione sul *Furioso* nel postillato tassoniano**

Candidato: Dott. Luca Ferraro

**Tutore: Prof. Matteo Palumbo
Cotutore: Prof. Jean-Louis Fournel**



UNIVERSITE
PARIS 8
Vincennes - Saint-Denis

Napoli 2014

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo 1. L'attività di Tassoni postillatore	p. 7
1.1 Rassegna di tutti i postillati tassoniani	p. 8
1.2 Discussione dei tipi di postillati e postille	p. 27
1.3 La pratica del postillare in Tassoni : perché postille e non commento?	p. 47
Capitolo 2. Postillare un'opera. Le postille all' <i>Orlando furioso</i>	p. 75
2.1 Introduzione al postillato : caratteristiche generali	p. 75
2.2 Intertestualità	p. 88
2.3 Aspetti formali	p. 101
2.4 Aspetti narrativi	p. 123
2.5 I personaggi	p. 147
Capitolo 3. Il metodo critico di Tassoni postillatore	p. 193
3.1 Peculiarità del Tassoni postillatore	p. 193
3.2 L'influenza del metodo critico di Castelvetro	p. 229
3.3 L'idea del <i>Furioso</i> dalle postille alla <i>Secchia</i>	p. 250
3.4 L'importanza del modello ariostesco nella genesi dell'eroicomico: il <i>Furioso</i> nella <i>Secchia</i> attraverso il postillato	p. 276
Conclusioni: La <i>Secchia</i> come fine, il postillato come mezzo	p. 306
Appendice. Postille ai margini e sottolineature	p. 315
Storia del testo	p. 316
Autografia	p. 318
Criteri di edizione	p. 321
Postille	p. 327
Bibliografia	p. 637

Introduzione

Sono due gli argomenti che affronta questa tesi: il primo è l'analisi del modo di postillare di Alessandro Tassoni, il secondo è la sua ricezione dell'*Orlando furioso* dal periodo giovanile fino alla *Secchia rapita*. Centrale per entrambi gli argomenti è il postillato, fino ad ora inedito, al *Furioso* che il Modenese scrive presumibilmente nei primi anni della sua produzione di teorico e poeta.

All'idea del *Furioso* che trapela dalle annotazioni tassoniane è già stata dedicata una parte de *La pianella di Scarpinello*, bella monografia di Maria Cristina Cabani, pubblicata nel 1999. La studiosa pisana seleziona le più significative postille per costruire un discorso articolato, prima di passare all'analisi diretta della *Secchia*. Ci si potrebbe allora chiedere che senso abbia dedicare un lavoro di oltre 600 pagine ad un argomento già trattato sinteticamente ed efficacemente. Una prima risposta è nell'edizione integrale delle postille tassoniane, che copre metà dell'estensione della tesi, che non aveva interessato lo studio della Cabani. Le osservazioni apposte sull'esemplare sono oltre 2600 e potrà essere utile, per studi futuri, fornirne una trascrizione con un apparato che si è ritenuto opportuno mantenere essenziale, soprattutto nelle note di commento, in quanto la tesi discute ampiamente dei casi più significativi. Una seconda motivazione dell'utilità della tesi è dovuta al suo non interessarsi unicamente del postillato all'*Orlando furioso*. Si cerca, infatti, di inserire l'analisi molto dettagliata del postillato, che ha cercato di essere meno selettiva di quella operata nella *Pianella*, in un discorso più ampio che non riguardi solo la lettura giovanile, di stampo aristotelico, del poema ariostesco (o meglio, delle sue deviazioni rispetto al canone epico), ma anche le peculiarità del Tassoni postillatore.

Gli studi sulla pratica del postillare sono stati finora limitati. Spiccano quelli patrocinati da Giuseppe Frasso (il suo articolo *Libri a stampa postillati*, la miscellanea di studi *Nel mondo delle postille* e gli atti del convegno che portano ancora il titolo *Libri a stampa postillati*). Gli studi di équipe di Frasso si basano sul principio che la postilla si sviluppa di seguito all'invenzione della stampa e che quindi il postillare è una pratica umanistica e rinascimentale diversa dall'apposizione di glosse ai manoscritti medievali, che hanno goduto di studi più approfonditi, e che quindi va studiata nelle sue peculiarità. Seppur con qualche obiezione di fondo da fare (il postillare è legato al possesso privato di un testo, più che alla stampa. Anche Petrarca postilla), l'idea che la postilla sia

una pratica sostanzialmente sviluppatasi a partire dal tardo Medioevo e legata alle condizioni materiali del testo è da accogliere, ma gli studi pioneristici dell'Università Cattolica hanno solo avviato una riflessione che merita di essere proseguita e alla quale parte di questa tesi si pone l'obiettivo di dare un contributo, seppur in merito al solo Tassoni o quasi. Postillare un testo, per il Modenese, non è la stessa cosa di apporvi un elaborato apparato di glosse, ma non è neanche una semplice “lettura con la penna in mano” (l'espressione è di Frasso), come si cercherà di dimostrare nel primo e nel terzo capitolo della tesi.

Il modo di postillare tassoniano è molto peculiare. Oltre all'aggressività presente nelle note, che raramente hanno un tono neutro e un approccio al testo non volto a sottolinearne le deficienze, vanno messe in evidenza alcune annotazioni che usano il testo come spunto per estrose invenzioni linguistiche o per l'utilizzo di espressioni idiomatiche e proverbiali che sono usate anche in altre opere dal poeta eroicomico. In molti dei postillati tassoniani sono presenti note di questo tipo, di cui si fornisce un campionario nel primo capitolo per quanto riguarda i postillati in generale, e nel terzo, più dettagliatamente incentrato su quello al *Furioso*.

Tornando al rapporto tra Tassoni ed Ariosto, trattato nel secondo e soprattutto nel terzo capitolo, si può dire che anch'esso merita ulteriore approfondimento, soprattutto nel passaggio dalle postille ai testi a stampa della maturità, cioè i *Pensieri* e la *Secchia rapita*, per l'utilizzo del *Furioso* come modello poetico positivo in quanto non segue le rigide convenzioni di quello tassiano. L'interesse per il presente lavoro è dovuto al fatto che nel postillato il capolavoro ariostesco è valutato negativamente per lo stesso motivo. Nel terzo capitolo si valutano le differenze tra la considerazione del poema ariostesco che hanno le opere a stampa rispetto a quella che si evince dal postillato, in base agli obiettivi diversi che ha l'autore modenese quando annota il testo e quando, anni dopo, scrive la summa del suo pensiero teorico e il suo poema eroicomico. Lo stesso esercizio del postillare, poi, comporta un approccio particolare, molto specifico al testo, di cui si è tenuto conto. La novità del taglio prospettico dato di questo lavoro risiede nel considerare il peso che la tradizione padana del postillare ha sulle note tassoniane, soprattutto attraverso il modello di Castelvetro.

La tesi si divide in tre capitoli, cui segue l'edizione integrale del postillato. Il primo, prevalentemente compilativo, è incentrato sulla rassegna di tutti i postillati dell'autore eroicomico e sull'analisi delle caratteristiche comuni a tutte le note. Segue un paragrafo finale di riflessione sulla scrittura per

frammenti del Tassoni postillatore. Il secondo capitolo, di carattere prevalentemente descrittivo, analizza nel dettaglio il postillato all'*Orlando furioso* dividendo, dopo una breve introduzione, le note in base a quelle che si occupano di aspetti formali, che segnalano intertestualità, che si occupano di narrazione e di personaggi. L'ultimo capitolo, di carattere argomentativo, ragiona sulle peculiarità ed i modelli del Tassoni postillatore e sulla sua lettura del capolavoro ariostesco, esaminata in diacronia fino alle soglie della *Secchia rapita*.

Capitolo 1. L'attività di Tassoni postillatore

Il numero consistente di annotazioni manoscritte su testi a stampa dimostra che la postillatura è praticata con costanza da Alessandro Tassoni. Gli esemplari da lui annotati sono, allo stato attuale delle nostre conoscenze, almeno 15, senza contare quelli di incerta attribuzione, al punto che Giorgio Rossi, studioso tassoniano di inizio Novecento, può affermare che «quella del postillare pare che nel Tassoni fosse, direi quasi, una mania».¹

Una produzione così vasta, su testi così disparati (trattati, poemi, vocabolari, *Canzoniere*, *Commedia* e *Decameron*), non può essere casuale e merita una riflessione accurata, finora mai fatta in modo sistematico, sulle finalità e le modalità che ha il poeta eroicomico nell'annotare i suoi testi.

Una prima rassegna generale dei postillati è stesa da Tiraboschi nel V libro della *Biblioteca Modenese*,² in cui sono elencate tutte le opere edite ed inedite del poeta eroicomico conosciute fino a quel momento, postillati compresi. Una compilazione più moderna e completa è quella di Puliatti, presentata nella *Bibliografia di Alessandro Tassoni*³ e ne *Le letture ed i postillati del Tassoni*.⁴ Va detto che il maggior curatore dell'opera tassoniana in alcuni casi riporta semplicemente fonti indirette e che la sua lista è in parte mutuata da quella di Tiraboschi, già in parte integrata da Giorgio Rossi a inizio Novecento.⁵ Tuttavia rimane uno studio ancora oggi utilissimo se completato con le nuove scoperte che si sono fatte negli ultimi 40 anni.

Tutti i postillati noti sono presentati in un elenco in ordine alfabetico secondo il nome dell'autore. Si dà conto dell'esemplare annotato, della sua collocazione attuale, dell'edizione moderna (se presente) e del minimo dibattito critico che si è creato attorno. È chiaro che non è pretesa di questa breve nota risolvere tutte le questioni aperte intorno ai postillati, che in alcuni casi richiederebbero uno studio approfondito che non è oggetto d'esame di questa

¹ G. Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1903, p. 43.

² G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese tomo V*, in Modena, presso la società tipografica, 1784, pp. 197-217.

³ P. Puliatti, *Le «postille alla Divina Commedia» (1826)*, in ID., *Bibliografia di Alessandro Tassoni*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1969.

⁴ P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 3-58.

⁵ G. Rossi, *Studi e ricerche*, cit., p. 43.

tesi. Per informazioni più complete sui singoli testi, si rimanda alla letteratura secondaria che si è occupata dell'argomento, segnalata in bibliografia.

I postillati elencati dal Tiraboschi che non possediamo e sui quali egli stesso è in possesso di informazioni approssimative, come nel caso del *Misopogon* di Giuliano l'Apostata, pubblicato da A. Wechel, Parigi, 1566 e delle *Rime* di G. Maja Materdona, sono stati solo citati, senza ulteriori specifiche, nella breve bibliografia inserita alla fine del capitolo che dà conto dei testi che contengono i postillati, di quelli solo nominati ma che non in nostro possesso e delle edizioni moderne.⁶

1.1 Tutti i postillati tassoniani

ORLANDO FURIOSO di M. LODOVICO ARIOSTO, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce; con la vita dell'Autore di M. Simon Fornari: Il Vocabulario delle voci più oscure: le imitationi cavate dal Dolce: Le nuove allegorie, & Annotazioni di M. Tomaso Porcacchi: Et con due Tavole, una delle cose notabili, & l'altra de' nomi proprij. In Venetia, Appresso Iacomo Gidini, / al Segno della Fede, 1577.

[Collocazione attuale: Biblioteca Estense Universitaria di Modena α. P. 10. 18].

Questa cinquecentina contiene le postille autografe all'*Orlando furioso* di Tassoni. Essendo oggetto di più accurata indagine, rimandiamo al secondo capitolo della tesi una sua analisi approfondita.

Prose di Monsignor Pietro Bembo, Francesco Bindoni, in Vinegia, MDXLVII. (in 8° piccolo, di cc. III + 112 + III).

Edizione moderna: M. Danzi, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 3-56.

L'esemplare è stato ritrovato recentemente nella Libreria Antiquaria Soave di Torino. È un ristampa dell'edizione del 1540 di Tacuin da Trino, con l'indicazione «seconda edizione». La legatura è in pelle pergamena antica con

⁶ Le informazioni sui postillati incerti o perduti sono presenti in P. Puliatti, *Bibliografia*, cit., p. 384.

timbri secenteschi sul frontespizio.⁷ Un solo inchiostro è usato nel postillato, lo stesso con cui il Modenese scrive la nota di possesso sul frontespizio, come sua consuetudine. Gli interventi sul testo sono di due tipi: «Il primo consiste nel sottolineare parole e parti del testo fino ad intere righe; il secondo nell'appuntare nei margini per solito esigui delle carte brevi osservazioni di carattere vario, prevalentemente linguistico».⁸

Seppur il ritrovamento in Piemonte è recente, Massimo Danzi sostiene che

è ipotizzabile che sia stato portato in Piemonte dallo stesso Tassoni, se non prima, quando tra il 1619 e 1621 soggiornò in Torino alla corte sabauda. Le postille risaliranno tuttavia a un tempo molto precedente e, anche in assenza di indizi precisi, saranno da far risalire probabilmente al tempo dell'acquisto e della prima lettura, non lontano dalla composizione delle *Considerazioni*.⁹

Lo studioso le ritiene propedeutiche alla stesura del più elaborato commento petrarchesco: «Le *Considerazioni* mostrano un totale assenso con questa osservazione, e di nuovo il postillato delle *Prose* presenta *in nuce* materiali di riflessione sulla lingua poetica che saranno poi messi a frutto nel commento a Petrarca».¹⁰

L'esemplare presenta un numero basso di annotazioni. Nel primo libro delle *Prose* ci sono solo tre sottolineature, nel secondo 4 sottolineature con postille marginali ed una isolata e nel terzo 40 sottolineature, 8 postille con sottolineatura.¹¹ Nonostante il numero esiguo, questo dato fornisce un'informazione preziosa, cioè che Tassoni ha interesse prevalentemente per la parte tecnica della proposta bembiana, che si sviluppa prevalentemente nel terzo libro. Difatti il postillato, in cui spicca la forte *verve* polemica, rappresenta una vera e propria confutazione del modello rappresentato dalle *Prose*. Nel suo articolo, Danzi non dice dove il testo sia custodito attualmente.

Le Bellezze del Mondo nuovo, Poema del Cavalier Tommaso Stigliani, Opera del Dottore Bianco Bianchi da Sissa.

Biblioteca Apostolica Vaticana [BARB. LAT. 3091].

⁷ M. Danzi, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 3-56 : 18.

⁸ *Ivi*, p. 18.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 52.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 24, nota.

Edizione moderna: R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Loffredo, Napoli, 1983, pp. 73-100.

Lo scritto autografo, sotto pseudonimo, si trova all'interno di una miscellanea in possesso della biblioteca vaticana. L'informazione è riportata da Renata D'Agostino,¹² che scrive:

L'intervento prende la forma di una raccolta autonoma di chiose, risultanti da una rilettura del testo e da una revisione delle prime annotazioni. Inconfondibile criticamente e stilisticamente [...] lo scritto cela, tuttavia, la paternità, assumendo (ritorcendola) una *fictio* stiglianese ai danni del Marino e simulando un plauso che subito si ribalta in irrisione, anche se al privato sberleffo delle note ai margini del proprio esemplare del *Mondo nuovo* si sostituisce una più filtrata, argomentata e pungente stroncatura del poema.¹³

Il testo, scritto poco dopo la seconda edizione del *Mondo nuovo* (1628), è una ripresa più organica delle prime postille del 1617 al poema stiglianese, che avevano carattere più disordinato. I canti postillati sono solo i primi sei. La cosa è voluta e messa in evidenza dal malizioso *explicit*, che ironizza sull'aumento di canti nella seconda edizione del poema, che costringerebbero il postillatore a correggere una mole troppo imponente di errori e a sprecare costosa carta: «Lettore io volea proseguir gli altri canti, che nel mio testo restavano al numero di 14. Ma intendendo che 'l Poeta n'ha pubblicata un'altra ventina, la spesa della carta m'ha spaventato, però di grazia contentati per hora di questi sei».¹⁴

Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi Del Decameron, Di M. Giovanni Boccacci; Fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati da loro Altezze Serenissime, Sopra la correzione di esso Boccaccio, stampato l'Anno MDLXXIII. Con licentia, et Privilegio, in Firenze: nella stamperia de i Giunti, 1574.

[Firenze, biblioteca nazionale centrale, POST. 14].

¹² R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Napoli, Loffredo, 1983, p. 46. Si rimanda alla nota e al *Catalogo alfabetico dei mss. Barberini Latini*, compilato dal Pieralisi, bibliotecario dei Barberini, per informazioni dettagliate sulla miscellanea in cui è inserito lo scritto tassoniano.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ivi*, p. 98.

L'informazione sulla collocazione della cinquecentina è data ancora da Puliatti.¹⁵ Sulla prima carta c'è una nota di Giulio Bernardino Tomitano, che denuncia la paternità tassoniana delle postille: «Esemplare bellissimo anzi prezioso cimelio di questa edizione citata dalla Crusca, avendo in sugli argini alcune annotazioni di mano di Alessandro Tassoni». Tomitano sostiene di possedere anche il *Decameron* del 1587 postillato dallo stesso autore, di cui in si darà conto a breve: «E tanto più ci è cara questa edizione sì bene intarsiata perché abbiamo in poter nostro anche il Decameron 1587 citato dalla Crusca, avente le stesse notazioni marginali di mano del Tassoni».

In questo testo le postille, in numero di 26,¹⁶ si muovono nel solco della questione della lingua, ignorando perlopiù questioni di tipo narrativo. Anche nelle sottolineature, presenti e spesso significative come in tutti i postillati, il Modenese si concentra su punti di rilevanza linguistica. Si denota, ad esempio, un interesse per la pronuncia: «la pronuncia (la quale non sempre si conserva nella scrittura, come alcuni si credono)».¹⁷ Ci sono poi lunghe postille incentrate sulla definizione di lemmi.¹⁸ Nel proemio, la cosa è particolarmente evidente. Il Modenese sottolinea: «Sapendo che la lingua pura et propria è del popolo, et egline [Boccaccio] è il vero e sicuro maestro».¹⁹ Ed ancora:

Non solamente ci sian serviti della Autorità degli scrittori conosciuti, et generalmente approvati, et di quegli anchora soli, che con buono et bel giuditio furon segnati nelle sue Prose dal Bembo: ma di alcuni altri di minor nome, et di tali forse che da non molti saranno stati sentiti ricordare, et da meno veduti.²⁰

Il postillatore segnala i punti in cui si discutono le differenti posizioni tra Bembo e Castelvetro: «Ma perché e' ci è, chi ha preso per sua faccenda abbattere in quanto e' può quello veramente aureo libretto delle Prose, et a gran torto avvilire l'autorità di Monsignor Bembo». Tassoni postilla «Lodovico Castelvetro»,²¹ dimostrando che gli sono ben note le posizioni dei vari

¹⁵ P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 33.

¹⁶ Nel *Proemio* a p. 23 n 2, nel *Testamento* all'ultima p. 1. Nelle *Annotazioni* sono disposte nel seguente modo: p n 1, p 15 n 2, 16 n 1, 20 n 2, 21 n 3, 22 n 3, 23 n 3, 24 n 2, 29 n 2, 85, n 1, 125 n 1, 126, n 1, 128 n 1, 129 n 1.

¹⁷ *Ivi*, p. 54.

¹⁸ A pagina 85 «Rispetto», a p. 126 c'è una lunga discussione su «sosta».

¹⁹ *Proemio*, p. 19.

²⁰ *Ivi*, p. 18

²¹ *Annotazioni*, p. 23

protagonisti della questione della lingua e che Boccaccio gli interessa solo come riprova della tenuta della proposta bembiana.

Decamerone, novamente stampato e rricorretto, per Antonio Brucioli, con la dichiarazione di tutti i vocaboli, Detti, Proverbij, figure, et modi di dire incogniti et difficili, che sono in esso Libro. CON GRATIA E PRIVILEGIO, Venezia, Giovanni Giolito De' Ferrari, 1538.

[Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α. C. 2. 13].

Edizione moderna: P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 3-58.

L'autografia tassoniana è riconosciuta dall'editore moderno, che parla anche di almeno un'altra mano oltre a quella del Tassoni, che fa in alcuni casi un commento alle postille apposte dal Modenese. La pratica non è inconsueta nel XVII e nel XVIII secolo.

Questo è il primo e più giovanile, a detta di Puliatti, postillato al *Decameron*. Le note sono molto ordinate, a differenza di altri postillati tra cui quello al *Furioso*, e presentano un linguaggio dai caratteri bembeschi: «Vi si avverte il “parto di gioventù” e vi si tradisce una esperienza in certo grado immatura che lascia spazio al prevalere del consenso sul dissenso, permettendo ai valori esemplari della scrittura del Boccaccio di sviluppare il loro fascino».²²

Il Decameron di messer Giovanni Boccacci Cittadino fiorentino, Di nuovo ristampato, e riscontrato in Firenze con testi antichi, & alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati, nella stamperia de' Giunti, Firenze, 1587.

[Firenze, biblioteca nazionale centrale, POST. 20].

Sulla prima carta si legge: «Le Postille scritte a mano in questo libro sono scritte di proprio pugno d'Alessandro Tassoni. È verissimo perché vennero confrontate col suo originale carattere della Secchia rapita». Sotto è scritto, a firma di Giulio Bernardino Tomitano: «Prezioso cimelio, essendo su pe' margini arricchito di annotazioni di mano di Alessandro Tassoni». Si afferma di seguito che il volume era già appartenuto a D. Pier Caterino Zeno, fratello di Apostolo. Non tutte le postille sono di mano del Tassoni. Sono presenti almeno due mani. A pagina 31 sotto la postilla tassoniana ed accanto alla sottolineatura nel testo di «mal concetto», un'altra mano commenta le esternazioni tassoniane:

²² M. Danzi, *Il Bembo*, cit., p. 5.

«Nel mal concetto ardon l'a(r)ia avvisa Tass(oni)». Lo stesso fenomeno avviene nell'altro postillato al *Decameron*.

Secondo Puliatti queste postille appartengono al periodo maturo del Tassoni e sono scritte «probabilmente in concomitanza con la redazione dei *Pensieri*».²³ La postillatura al *Decameron* sarebbe avvenuta, nella ricostruzione di Puliatti che non fornisce ulteriori e più convincenti spiegazioni, in tre momenti diversi della vita del Modenese, riconoscibili grazie allo stile e alle peculiarità grafiche della scrittura. Danzi sostiene che il rapporto tra questo postillato e gli altri due dedicati a Boccaccio è problematico: «La natura delle postille è, di stampa in stampa, estremamente diversa, sì che esse non paiono comparabili». Nell'edizione del 1587 c'è un incremento di interesse «per il linguaggio comico da una parte e per le strutture ritmico-poetiche soggiacenti alla prosa del *Decameron*».²⁴ Ancora secondo Danzi, «in *Bocc. 1587*, Tassoni sta ricercando un linguaggio da mettere a frutto nella *Secchia*».²⁵ È vero che in alcuni casi commenta un testo in prosa come fosse in versi. Un esempio è a pagina 2, dove il postillatore sottolinea «oltre ad ogni altra Italica bellissima», così commentando: «Un verso sdrucchiolo».

Per l'abbondanza di sottolineature e postille si può affermare che questo postillato è uno dei più importanti tra quelli tassoniani. Le osservazioni tassoniane non consistono solo in note riassuntive, ma spesso entrano nel merito del comportamento dei personaggi (quando ritenuto incoerente), dei costumi del XIV secolo, di usi linguistici più o meno appropriati, confrontati con lezioni diverse presenti in altre stampe del *Decameron*. Non mancano note particolarmente colorite ed ironiche, al pari di quelle che si leggono nelle postille al *Furioso*.

È problematico stabilire punti fissi nello studio delle postille a Boccaccio, a partire dal riconoscimento dell'autografia, che sembra data per scontata da chi li ha inseriti nella lista di quelli tassoniani. Sicuramente Puliatti, che ha dato garanzia della paternità dei postillati, è tra i maggiori conoscitori della scrittura e della grafia tassoniana. Di contro Diffley, in un articolo del 1992, trova che ci sia un'enorme differenza tra queste giovanili postille e quelle mature ai *Vocabolari della Crusca*: «All of this could suggest that these *postille* were done by a youthful impressionable Tassoni; but one or two comments suggest that he

²³ P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 33.

²⁴ M. Danzi, *Il Bembo*, cit., p. 5.

²⁵ *Ivi*, p. 5, nota.

was not in fact the same writer who wrote on the *Crusca* dictionary».²⁶ Tassoni riprende in modo quasi identico le critiche del Castelvetro, mostrando in questa fase poca autonomia critica.²⁷ Rilevante è anche l'osservazione di Danzi sul numero dei postillati boccacceschi, che «non furono tre, come si è finora creduto, ma almeno cinque. Lo deduco dalle postille di *Bocc. 1587*, dove in più luoghi Tassoni cita una stampa veneziana del 1594 e un'altra, pure veneziana, del 1614».²⁸

L'edizione moderna delle postille al *Decameron*, ad opera di Puliatti, riguarda solo quelle apposte all'esemplare del 1538 custodito all'Estense di Modena e trascrive e commenta solo le novelle della IX e X giornata. Probabilmente lo studioso le concepisce come un saggio, presentato alla fine di un articolo lungo, di un'edizione critica mai portata a termine.

L'elezione di Urbano papa 8. Di Francesco Bracciolini Dell'Api all'ill.mo et Rmo Signore il Signor Cardinale Barberino Con gli argomenti a ciascuno Canto di Giuliano Bracciolini dell'Api, stampato in Roma dal Brugiotti, l'anno 1628.

[Modena, Estense universitaria, α. O. 8. 18 = 846].

Edizione moderna: G. Rossi, *Le postille inedite di Alessandro Tassoni a «l'elezione di Urbano VIII*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 65-216.

L'esemplare custodito all'Estense è una miscellanea del Settecento, in cui le postille, su cui lavorò il Rossi per l'unica edizione moderna, sono ricopiate da una mano altra. Il dorso originale in rosso con lo stemma estense, risale al periodo della direzione della biblioteca Estense del Tiraboschi (1770-94).²⁹ Sotto il titolo del poema è scritto *Considerazioni inedite di Alessandro Tassoni sopra il detto Poema, Copiate dall'Originale presso S.E. Rma Monsig. Onorato Caetani de Duchi di Sermoneta*. Rossi non si cura del problema dell'autografia, scrivendo in merito alla fonte solo poche informazioni indispensabili: «Le

²⁶ P. B. Diffley, *Tassoni's linguistic writings*, in «Studi secenteschi», XXXIII (1992), pp. 68-89.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.* Non mi risulta, però, che Tassoni dichiari di averle postillate.

²⁹ Ringrazio la dottoressa Milena Ricci, che ha recentemente restaurato l'esemplare, per la gentile consulenza.

traggo [le postille] dal codice 846 dei mms. Italiani della R. Biblioteca Estense di Modena».³⁰

Nella sua nota compilativa dei postillati tassoniani, Puliatti si affida interamente a Tiraboschi:

afferma il Tiraboschi (*Biblioteca Modenese*, V, Modena, 1781-1786, pp. 215-16) che il libro fu scoperto dall'abate Pierantonio Serassi (1721-1791) e da lui ceduto a Onorato Caetani, il quale gentilmente gli trasmise copia delle postille.³¹ Tale copia, da cui il Tiraboschi trasse e pubblicò qualche saggio e il Rossi il testo per la sua edizione [...] si conserva presso la biblioteca Estense, sotto la segnatura α. O. 8. 18 = 846.³²

Benché il postillato sia discretamente consistente, l'opinione dell'editore moderno non è benevola:

Quanto alle postille del Tassoni, confesserò facilmente che nulla aggiungono, come nulla possono togliere, alla fama di lui. Sono postille gettate giù *currenti calamo*, mentre leggeva troppo affrettatamente alle volte, come abbiamo visto, il libro, senza alcuna pretesa di erudizione, senza assumersi l'ufficio di interprete dei luoghi oscuri del testo.³³

Libro del cortegiano del conte Baldesar Castiglione, di nuouo rincontrato con l'originale scritto di mano de l'auttore: Con la tauola di tutte le cose degne di notitia: et di piu, Con una brieue raccolta de le conditioni, che si ricercano a' perfetto Cortegiano, et a' Donna di Palazzo, in Vinegia nell'anno MDXLVII in casa de' figliuoli d'Aldo. [in 8°]

³⁰ G. Rossi, *Le postille inedite del Tassoni a «L'elezione di Urbano VII» di Francesco Bracciolini*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 65-217 : 80.

³¹ L'abate don Onorato Caetani dei duchi di Sermoneta visse tra il 1742 e il 1797. La trascrizione, quindi, non può essere successiva alla sua morte.

³² P. Puliatti, *Le «postille alla Divina Commedia»*, cit., p. 384, nota 2. In verità in un altro saggio, Puliatti afferma esplicitamente che il testo di cui parla Tiraboschi sia «un esemplare del poema del Bracciolini L'elezione di Urbano papa VIII con le postille autografe del Tassoni». Tuttavia, la segnatura scritta nella *Bibliografia* di Puliatti e dal Rossi corrisponde alla miscellanea del XVIII secolo di cui si è dato conto. Essendo Tiraboschi direttore dell'Estense al momento della ricopiatura, è molto probabile che abbia visto il postillato autografo. Non mi risultano ulteriori informazioni sull'esemplare del poema postillato da Tassoni. L'affermazione di Puliatti è in P. Puliatti, *La tradizione delle rime del Tassoni (con inediti)*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 155, 1978, pp. 386-437.

³³ G. Rossi, *Le postille a l'elezione di Urbano VIII*, cit., pp. 211-12.

Biblioteca Marciana di Venezia [Mss. Italiani, Cod. Ital. II 114 (5251)]. L'esemplare è segnalato in un saggio di Virginia Cox,³⁴ che parla di una copia del *Cortegiano* con le postille del Tassoni «and contains, besides his own marginal notes, a series of annotations by Speroni, transcribed, as Tassoni informs us, from Speroni's own copy of the work».³⁵ Il Rossi aveva già nominato questo postillato, dicendo fosse contenuto «in un esemplare posseduto dal padre Don Pier Catterino Zeno, fratello di Apostolo».³⁶

Sul dorso legato dell'esemplare è scritto: «Postille / MS. del / Tassoni». Le postille sono attribuite in base ad una scritta che si trova sul recto del 2° foglio di riguardo anteriore:

Le postille ne' margini sono trascritte dalle annotazioni dell'Ecc.^{mo} S.^r Caval. Sperone delli Speroni; cioè le scritte con inchiostro. Le rosse poi sono mie. Così leggasi dietro al frontespizio d'una commedia di Dante, stampa d'Aldo 1502, in 8°, con postille ne' margini copiosissime, altre rosse, altre con inchiostro, e che sono della mano medesima di queste. Queste postille esser di mano d'Alessandro Tassoni, lo attesta il Sig.^r Appostolo Zeno, riconosciute al carattere, essendo passati per le sue mani molti libri mss. di quel dotto Autore, e spezial.^{te} lo stesso originale dell'Annotaz.ⁿⁱ sopra 'l Vocab.^o della Crusca, dato alle stampe per opera sua.

Note di Apostolo Zeno sono all'origine di altre attribuzioni di postillati a Tassoni (i due a Boccaccio custoditi alla Nazionale di Firenze, il *Vocabolario della Crusca* del '23). Seppur tali informazioni non hanno avuto riscontro in tempi recenti, va segnalato che indubbiamente Apostolo Zeno ha molta dimestichezza con la grafia tassoniana. È inoltre riportato anche altrove che l'aldina autografa di Dante e l'autografo del *Vocabolario della Crusca* erano e sono a Roma e sono stati visti da Apostolo Zeno. Sul verso della copertina è scritto:

Non sono postille, ma semplici richiami. Il sonetto dell'Aretino sulla lettera S in lode della Duchessa d'Urbino che trovasi scritto di mano dello stesso Tassoni a tergo della carta 195. Fu per la prima volta stampato dal Rouillio nell'edizione del

³⁴ V. Cox, *The Renaissance dialogue. Literary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, London, Cambridge university press, 1992, p. 169.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ G. Rossi, *Lo studio di Dante in Alessandro Tassoni*, in *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 1-64 : 43.

Cortigiano fatta in Lioni nel 1562,³⁷ indi dal Volpi nell'Indice del Cortigiano, dove fu conservata nelle edizioni posteriori. V. il Cortigiano pubblicato per cura del Conte Carlo Bondi di Vesme. Firenze, le Monnier, 1854, nelle annotazioni a pag. 327. Venezia, 5 maggio 1889.³⁸

Sono presenti due mani e due inchiostri, nero e rosso. La mano che usa l'inchiostro nero, stando a quello che si afferma nella prima nota, dovrebbe essere di Tassoni e trascriverebbe le postille speroniane. L'esiguità dei margini del testo, in 8°, costringe il postillatore ad utilizzare una grafia minuta. Questo elemento, insieme alla poca cura nella scrittura, permette di accostare la grafia di questo postillato a quella delle postille all'*Orlando furioso*, influenzato dalle stesse contingenze. Presentano in effetti punti in comune, tra gli altri, la T maiuscola di «Tempo» e la doppia g (ad esempio in «dispreggio») che presenta un occhiellatura stretta ed un'inclinazione a sinistra pronunciata che sono peculiari anche del postillato ad Ariosto.³⁹ L'altra scrittura, quella in rosso, più curata e meno frettolosa, non sembra appartenere alla stessa mano. Anche il sonetto manoscritto, di cui dà conto la nota d'apertura, è scritto da questa seconda mano. È possibile dunque che Tassoni trascriva semplicemente le postille speroniane e che la prima nota vada interpretata in modo diverso; cioè che sia da distinguere colui che dice che le postille in rosso sono sue ed il trascrittore di quelle speroniane, che Apostolo Zeno identifica con Tassoni.

Quale che sia la spiegazione, le postille non meritano che poche parole. Innanzitutto sono concentrate nel primo libro, in particolare nelle prime carte. Il loro numero va progressivamente diminuendo nel secondo libro, dopodiché rimangono solo, sporadiche, le postille della seconda mano, fino ad avere nelle ultime carte del quarto libro un evidente aumento del numero di postille.

Il contenuto è rappresentato semplicemente da parole chiave del testo del *Cortegiano*, spesso sottolineate nel testo e riportate a lato, oppure frutto di una sintesi. Ecco un esempio. Testo: «Credo che sia buono differire il resto del ragionamento à domani, et questo poco tempo che ci avanza, si dispensi in qualche piacere senza ambitione»; postilla: «sollazzo». È condivisibile dunque

³⁷ *Il Cortegiano del conte Baldessar Castiglione, revisto er M. Lodovico Dolce sopra l'esemplare del proprio autore, e nel margine annotato. Con una copiosissima tavola*, In Lyone, appresso Guglielmo Rouillo, 1562.

³⁸ *Il Cortegiano del conte Baldessar Castiglione*, pubblicato per cura del conte Carlo Baudi di Vesme, Firenze, F. Le Monnier, 1854.

³⁹ Sulla grafia del postillato ariostesco, come si ricorderà anche in seguito, ci si è avvalsi della gentile consulenza del professor Antonio Ciaralli, paleografo.

il parere della nota sul verso della copertina, essendo le note nient'altro che «semplici richiami», scritti presumibilmente per maneggiare più agevolmente il testo ed evidenziare la ricorrenza di alcuni concetti chiave. Le parole sono infatti perlopiù: tempo, natura, giudizio, amore, dispregio, natura, virtù, subietto, usanza, eccellenza, dolore, forza, errore. Tali parole sono sempre in relazione immediata con il testo di Castiglione. Rarissime ed appartenenti alla seconda mano, sono le note che danno sintetiche informazioni sugli attori del dialogo o sul contesto spaziotemporale. Note del genere mostrano quell'attenzione alla precisione dei riferimenti storici che si riscontra anche in altri postillati: «Il 5° fidorico (cancellato “guidobaldo”) duca d'urbino morì di sisanta cinqui anni. I. lasciò Guid'ubaldo d'a(n)nin dieci». Anche in questo caso, le parole scritte dal Modenese sono solo il riassunto al margine di quello che dice il testo, senza spunti originali. Testo: «Il Duca Guido giunto alli XX anni, s'infermò di podagre [...]». Postilla: «no anchora d'<an>ni 20 il s.^{or} Gu<id> ubaldo s'inferm<ò> di podagra».

Il postillato dunque manca di originalità, essendo nella sua interezza un insieme di note di servizio, che nulla consentono di aggiungere sul pensiero e la personalità di Tassoni o di Speroni, dal quale pare le abbia copiate. Va però osservato in chiusura che il testo mette in luce parole chiave del *Cortegiano*. È una schedatura che mostra un'attenzione all'uso ed alla ricorrenza di determinati lemmi che si può inserire nel solco degli interessi linguistici evidenti in tanti scritti del poeta modenese. Un lavoro forse propedeutico alla stesura di più accurate riflessioni critiche su questioni linguistiche.

Le terze rime di Dante, Aldo Manuzio, Venetijs, in aedib. Aldi accuratissime, men. Aug., 1502.

Edizione moderna: G. Rossi, *Lo studio di Dante in Alessandro Tassoni*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 367-407.

L'editore moderno lavora su postille non autografe, copiate Roma nel 1622 in margine ad un'aldina della *Divina Commedia*, attualmente in possesso della biblioteca Estense di Modena. Nel saggio dichiara di non sapere dove si trovi l'autografo: «Furono scritte dal giocondo autor della *Secchia* nel 1622, marginalmente ad un esemplare della *Commedia* nell'edizione Aldina del 1502; e questo autografo, già presso il marchese Alessandro Gregorio Capponi [...] non so dove ora sia».⁴⁰

⁴⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

La biblioteca Capponi è confluita nella Vaticana. L'informazione è nota già al Melzi.⁴¹ L'originale manoscritto è trovato troppo tardi dal Rossi per essere inserito nel lavoro di edizione. Riesce ad informarne il lettore nella nota conclusiva:

Troppo tardi per tenerne conto nel presente volume trovai a Roma nella Biblioteca Vaticana l'esemplare aldino della *Divina Commedia* con le postille originali del Tassoni: non posso quindi, per ora, se non avvertire che tale esemplare è interessantissimo e che ne farò prossimamente soggetto di particolare comunicazione.⁴²

L'aldina è effettivamente nella biblioteca apostolica vaticana [Aldine. A. III. 8].⁴³ A Modena sono presenti due copie del postillato tassoniano. Pulciatti scrive: «L'esemplare, un tempo di proprietà del marchese Alessandro Gregorio Capponi, maggiordomo di Clemente XII e soprintendente al Museo clementino, si conserva presso la biblioteca apostolica vaticana sotto la segnatura Aldine III 8». Questo postillato è noto fin dal Settecento. Il primo a menzionarlo è il Muratori.⁴⁴ Successivamente il Tiraboschi afferma che dall'originale furono tratte almeno tre copie, rispettivamente a cura di Domenico Vandelli, di Gianbattista Vicini e di Ferdinando Cepelli, modenesi.⁴⁵ Mentre la copia posseduta dal Vicini è oggi irreperibile, la trascrizione di mano del Vandelli, eseguita in Roma nell'anno 1739 in casa del Capponi e la copia Cepelli, eseguita in Modena nel 1761 da Filippo Andrea Clendi sulla copia Vandelli, si conservano presso la Biblioteca Estense di Modena. Sulla copia Vandelli [α. Z. 7. 36] si legge:

«Presso il Signor Marchese Alessandro Gregorio Capponi forier Maggiore, e Cameriere segreto della santità di Clemente XII. Fra la sua scelta di libri Italiani, si conservano queste Terze Rime di Dante Venetiis in aedibus Aldi MCII. In 8°. Postillate da Alessandro Tassoni come segue».

⁴¹ G. Melzi, *Bibliografia di romanzi e poemi cavallereschi italiani. Seconda edizione corretta ed accresciuta*, Milano, Paolo Antonio Tosi, 1838, p. 371.

⁴² G. Rossi, *Le postille di A. Tassoni alla «Divina Commedia»*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 367-407 : 407. Questo scritto promesso non mi risulta sia mai stato pubblicato.

⁴³ M. Danzi, *Il Bembo*, cit., p. 4.

⁴⁴ L. A. Muratori, *Vita di Alessandro Tassoni*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, per Bartolomeo Soliani, in Modena, 1744, p. 57.

⁴⁵ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, cit., V, p. 210.

È scritto ancora sotto, con altra grafia: «Trascritte da me Domenico Vandelli in Roma l'anno 1739 in casa del sudetto Illustrissimo Marchese Capponi». Nell'altra copia estense [α. K. 2. 21] si legge sul retro della rilegatura:

Le terze rime di Dante. Venezia Aldo 1502 in 8° difettoso, perche mancata del vero principio e di una pagina. Esemplare che contiene in copia le postille di Alessandro Tassoni tolte da un esemplare della Tassoniana, trascritte da Domenico Vandelli in Roma l'anno 1739 e copiate in Modena da Andrea Clendi l'anno 1761.

In una nota Puliatti scrive anche che le postille sono 392 (38 Inferno, 230 Purgatorio, 124 Paradiso),⁴⁶ cionostante Giorgio Rossi afferma che «sono cosa assai misera».⁴⁷ Parere condiviso da Diffley:

The three hundred and ninety-two comments are extremely terse and, while they are more sparing of praise than the *Considerazioni al Petrarca* - explicit praise of the *Comedy* is offered only six times, always with the adjective *bellissimo* [...]⁴⁸

Ed ancora «With the majority of the *postille*, however, it is difficult to determine the status of the remark or to decide whether or not it has a polemical charge. Most of them appear to be neutral clarifications of Dante's meaning, jotted down for personal reasons».⁴⁹

Delle postille esiste anche un'edizione parziale ed eseguita in modo approssimativo nel 1826.⁵⁰

Il Ditta Mundi di Faccio degli Uberti Fiorentino, Cristofaro di Pensa da Mandelo, Venetia, 1501.

Scrivono Puliatti che «l'esemplare, attualmente posseduto dal rag. Franco Panini di Modena, porta la nota di possesso autografa: «Questo Dittamondo in lingua venetiana [sic] è d'Alessandro Tassoni».⁵¹ Non ho avuto modo di vedere

⁴⁶ P. Puliatti, *Le «postille alla Divina Commedia»*, cit., p. 383, nota 5.

⁴⁷ G. Rossi, *Lo studio di Dante*, cit., p. 6.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 86-87.

⁴⁹ P.B. Diffley, *Tassoni's*, cit., p. 87.

⁵⁰ *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, introduzione di P. Fiaccadori, Reggio, Fiaccadori, 1826. La selezione di Fiaccadori comprende 25 postille all'*Inferno*, 165 al *Purgatorio*, 85 al *Paradiso*.

⁵¹ P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 22, nota 63.

l'esemplare, né di appurare se sia effettivamente ancora in possesso della famiglia Panini o sia stato donato a qualche biblioteca.

Incognito da Modana contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca.

Cart., sec. XVII, mm. 290 × 215 (mm. 275 × 210 per la parte relativa al Tassoni). Fascicolo: complessivamente 3 fogli doppi + 4 duerni, di cui il terzo con aggiunta di un foglio + 2 quaterni, di cui il primo con aggiunta iniziale di un foglio + 1 quinterno. Scrittura: bastarda cavalleresca italiana. Del secolo XVIII. Cinque mani. La parte contenente l'*Incognito*, con correzioni, è autografa. Il manoscritto si trova a Firenze, Biblioteca nazionale centrale [Pal. 118, cc. 9r – 27r]. Una trascrizione del secolo XIX si trova nella Biblioteca Estense di Modena, in un manoscritto del fondo Campori [ɣ. 0.5.40 = Camp. 1976, cc. 106r- 123v.]. Tutte le informazioni riportate provengono dall'edizione di Puliatti.

Edizione moderna: A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975, pp. 125-149.

Sono postille alla prima edizione del *Vocabolario* del 1612, che raggiungono in questo caso lo statuto di testo autonomo, inviato dal Modenese ai Cruscantì per suggerire miglioramenti al *Vocabolario* in visione della seconda edizione. Il manoscritto risulta poco noto ai contemporanei (del resto era strettamente riservato agli “addetti ai lavori”), ma l'autore stesso ne parla in una lettera del 17 novembre 1618 come cosa piuttosto lontana nel tempo e come strumento per aiutare gli accademici a perfezionare la scelta dei lemmi:

Non fu cosa che se ne potesse servir altri che la medesima Accademia in occasione di riformare il medesimo *Vocabolario*, come dice di voler fare. Furono alcuni avvertimenti in materia della riforma e una nota di voci mali intese, della quale non fu tenuta copia, essendo fatta semplicemente per servizio dell'Accademia.⁵²

La notizia della perplessità con cui il documento fu ricevuto presso l'accademia è riportata da Tiraboschi.⁵³ Il testo è stato riscoperto nel XIX

⁵² A. Tassoni, *Lettere*, a cura di P. Puliatti, Roma-Bari, Laterza, 1978, I, n° 425 (17/11/1618), p. 367.

⁵³ G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, cit, pp. 208-09.

secolo da De Vecchi.⁵⁴ Umberto Renda, nel suo minuzioso studio sui rapporti tra il Modenese e la Crusca, fornisce la descrizione del manoscritto:

Le postille, disposte in ordine alfabetico non sempre rigoroso, erano precedute da una prefazione di sei pagine e mezzo; e il complesso del ms. comprendeva nove fogli, racchiusi in un decimo contrassegnato dall'aquila estense e dal titolo: *Incognito da Modena contro ad alcune voci del Vocabolario della Crusca*.⁵⁵

Della collocazione del testo parla anche Puliatti, curatore moderno dell'*Incognito*.⁵⁶ Questo testo è già in parte una rielaborazione indipendente rispetto al *Vocabolario* del 1612. Si evidenzia, come in altre opere, «una tendenza antitrecentista e antibembesca in nome di una concezione della lingua molto più dinamica e funzionale di quella sotto certi aspetti ancora troppo immobilistica, propugnata dalla Crusca». ⁵⁷ Tuttavia, se è vero che le postille al *Vocabolario* del '23 sono nettamente anticruscanti, Renata d'Agostino ed Andrea Masini, a differenza di Puliatti, ritengono che in questa fase Tassoni desideri apportare miglioramenti e modificare alcune voci, piuttosto che condannare in toto l'intera operazione culturale.⁵⁸

Il memoriale della lingua italiana del sig. Giacomo pergamino da Fossombrone. Estretta dalle scritture de' migliori e più nobili autori antichi, Venezia, appresso Fioravante Prati, 1617.

[Modena, Estense universitaria, α. 24, k, 4].

L'attribuzione, che è del Tiraboschi,⁵⁹ è in realtà dubbia. Ad inizio '900 Bernini lo attribuisce a Giulio Ottonelli, la cui grafia è facilmente confondibile

⁵⁴ D. De Vecchi, *Notizia di un manoscritto unico concernente alcune censure d'Alessandro Tassoni alla prima edizione del «Vocabolario della Crusca» e le risposte di quegli accademici*, in «Nuovo giornale de' letterati, XXIX, Letteratura, scienze morali e arti liberali», Pisa, 1834, pp. 35-50. Cfr. anche, A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975, pp. 209-11.

⁵⁵ U. Renda, *Alessandro Tassoni ed il Vocabolario della Crusca*, in *Miscellanea Tassoniana di studi storici e letterari*, a cura di T. Casini e V. Santi, Bologna-Modena, Formiggini, 1908, pp. 277-324 : 282.

⁵⁶ A. Tassoni, *Scritti inediti*, cit., p. 211.

⁵⁷ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 39-40.

⁵⁸ *Ivi*, pp. 40-41 e A. Masini, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Le postille al primo Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Masini, Firenze, Presso l'Accademia, 1996, pp. xlviii-xlix.

⁵⁹ G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, cit., p. 209

con quella di Tassoni.⁶⁰ È nota infatti la polemica tra Muratori e Zeno, che attribuì al poeta eroicomico un postillato al *Vocabolario della Crusca* che invece è di mano di Ottonelli, come oggi universalmente si riconosce.⁶¹

Del mondo nuouo del caualier Tomaso Stigliani. Venti primi canti. Co i sommarii dell'istesso autore dietro a ciaschedun d'essi, e con vna lettera del medesimo in fine, la qual discorre sopra d'alcuni riceuuti auuertimenti intorno a tutta l'opera, in Piacenza per Alessandro Bazacchi, 1617.

[Milano, Biblioteca Ambrosiana, con segnatura S. P. II. 3].

Scriva la D'Agostino che «il postillato è costituito da 449 annotazioni, distribuite in misura assai variabile lungo l'arco dell'intero poema». ⁶² La studiosa, nel suo libro dedicato alle postille tassoniane a Stigliani, dedica una riflessione a questo postillato. Tuttavia, solo del secondo postillato al *Mondo nuovo*, di cui si è parlato sopra, è presentata l'edizione completa, mentre di queste postille alla prima edizione del poema si trascrivono solo alcune note a titolo esemplificativo.

La data di composizione delle postille è fornita dallo stesso autore, in una delle prime pagine del volume, sotto l'avviso dello stampatore ai lettori: «questa mattina alli 15 di Feb(braio) 1618 il Cardinale Santa Cecilia, nemico della fortuna e del caso, è morto sfortunatamente a caso». L'autografia è certa.

Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate, Modena, appresso Giulian Cassiani, 1609.

Il testo è un commento stampato che probabilmente amplia un postillato al *Canzoniere* oggi andato perduto. L'originale manoscritto, secondo Francesco Carta, si conserva «nella libreria del Collegio di S. Carlo in Modena»⁶³ [C. I. a.

⁶⁰ F. Bernini, *La vita e le opere di Giacomo Permanini con scritti inediti di F. Polidori e G. Ottonelli*, Bologna, Zanichelli, 1906.

⁶¹ *Annotazioni sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca. Opera postuma di Alessandro Tassoni modonese, riscontrata con molti testi a penna*, in Venezia, appresso Marino Rossetti, 1698. L'edizione è a cura di Apostolo Zeno. Cfr. anche G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Mansfield Centre, Martino Publishing, 1999 (I ed. 1848-1859), vol. 3, p. 126.

⁶² R. D'Agostino, *Tassoni*, cit., p. 22.

⁶³ F. Carta, *la scrittura di A. Tassoni*, in *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari*, a cura di T. Casini e V. Santi, Modena, Formiggini, 1908, p. 185, nota.

F.]. L'esemplare in possesso della Biblioteca Estense di Modena [α. S. 2. 10 = It. 1228] è postillato e interfoliato dal Tassoni stesso. Sotto il frontespizio è manoscritto «Rivedute ed ampliate dal mad.o Autore». L'edizione muratoriana del 1711, a cui si deve la fortuna del testo e le successive ristampe con poche modifiche fino al 1832, si avvale delle aggiunte manoscritte dell'esemplare estense, probabilmente pensate da Tassoni per una seconda edizione in vita, mai avvenuta.⁶⁴

Hercolano, dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra 'l commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro stampato IN VINETIA 1570, appresso Filippo Giunti e Fratelli.

Dice Tiraboschi che tali postille sono citate dal Muratori «come esistenti in originale presso il Canonico Perotti in Perugia, e in copia nella Libreria Capponi in Roma, e nella Vandelli in Modena».⁶⁵ Carta, che riconosce la mano tassoniana, scrive: «Il libro, annotato solo fino alla pag 185, è stampato “IN VINETIA, MDLXX” appresso Filippo Giunti e Fratelli. Non è quindi l'esemplare ricordato dal Muratori».⁶⁶ Nella stessa pagina sono trascritte alcune postille, ma non si dice dove si trovi l'esemplare. Massimo Danzi sostiene sia perso.⁶⁷ Segnala inoltre l'esistenza di una trascrizione settecentesca di Domenico Vandelli, in possesso di Franco Cosimo Panini.⁶⁸

B. Varchi, *L'Hercolano Dialogo di Messer Benedetto Varchi*, in Vinetia, MDLXXX, appresso Filippo Giunti e Fratelli.

Le postille sono state oggetto di un'edizione ottocentesca:

L' Ercolano : dialogo di Benedetto Varchi dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina; con la correzione di Lodovico

⁶⁴ *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del sereniss. Sig. duca di Modena*, in Modena, per Bartolomeo Soliani stamp. Ducale, 1711.

⁶⁵ G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, cit., p. 211. L'informazione è data da Muratori in *Vita del Tassoni*, cit., p. 5

⁶⁶ F. Carta, *La scrittura*, cit., p. 184 nota.

⁶⁷ M. Danzi, *Il Bembo*, cit., p. 5.

⁶⁸ *Ibid.*

*Castelvetro e la Varchina di Girolamo Muzio; con le note di G. Bottari e di G. A. Volpi, Aggiuntevi ora alcune postille inedite, tratte dalla biblioteca parmense, alcune di Vittorio Alfieri e molte di Alessandro Tassoni, ed. riv. e illustrata da Pietro Dal Rio, Firenze, per l'agenzia libraria, 1846.*⁶⁹

Nella dedica l'autore dice che le postille sono tratte da tre esemplari: «Si sono fatte trascrivere tutte le postille, che i Bibliografi notano trovarsi tuttavia inedite sopra tre esemplari di questo Ercolano, l'una nella Parmense, l'altro nella Reale di Parigi, il terzo nella Vaticana».⁷⁰ Dei tre esemplari postillati, il primo è di mano ignota, il secondo è di Alfieri, il terzo appartiene a Tassoni ed è l'unico degno di pubblicazioni, non tanto per il valore intrinseco delle critiche apportate al testo dal Modenese, quando per la testimonianza del modo capriccioso e bizzarro con il quale attaccherebbe per partito preso i suoi nemici:

Maggiori e migliori delle predette sono le postille che si trovano in quello della Vaticana dettate da Alessandro Tassoni, e si sono impresse tutte, per non frodare il desiderio di molti, che portano affetto e stima a quell'arguto e bizzarro spirito, non perché tutte veramente il valessero, essendo in genere piuttosto motti che illustramenti, e più sensazioni che giudizi, nati ognuno [...] dal perverso appetito di fare ingiuria altrui e di tentarne la disistima.⁷¹

Diffley confuta la paternità tassoniana,⁷² a vantaggio di Castelvetro: «From all this evidence it would seem at first blush that Castelvetro was himself the author of the *Postille all'Ercolano*, and that he jotted them down, perhaps in preparation for the writings on the *Correzione*».⁷³ Le postille, precisa Diffley, sarebbero state scritte dal Tassoni, essendoci termini cronologici precisi che le collocano ben dopo la morte del Castelvetro, ma ricopiando molto fedelmente dal Castelvetro stesso: «The *Postille all'Ercolano* were copied out of Castelvetro's *Correzione* into a copy of the *Ercolano*, possibly by Tassoni himself, but with no personal contribution from the copyist».⁷⁴

⁶⁹ Dovrebbe, secondo il marchese Campori, contenere le postille tassoniane, anche se son trascritte per sua ammissione con molti errori. La notizia si trova in «Indicatore modenese», II (1852), p. 3.

⁷⁰ P. Dal Rio, *Dedica all'illustre signore Carlo Burci*, in B. Varchi, *Ercolano*, a cura di P. Dal Rio, Firenze, per l'agenzia libraria, 1846, p. x.

⁷¹ *Ivi*, pp. x-xi.

⁷² P. B. Diffley, *Tassoni's*, cit., p. 82.

⁷³ *Ivi*, p. 85.

⁷⁴ *Ibid.*

VOCABOLARIO / DEGLI / ACCADEMICI / DELLA / CRUSCA / IN QUESTA SECONDA IMPRESSIONE / da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor / del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso. / CON TRE INDICI DELLE VOCI, LOCUZIONI / e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. / Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, / e degli altri Principi, e Potenti d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, / del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, IN VENEZIA, MDXXIII, Appresso Iacopo Sarzina.

[Modena, Biblioteca Estense, A. LVI. R. 35].

Edizione moderna: A. Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, a cura di A. Masini, Firenze, Presso l'Accademia, 1996.

Le postille al primo *Vocabolario* fanno da base all'*Incognito da Modena*, che è una riflessione ben più organizzata e autosufficiente, ma ne sono indipendenti. Si trovano in vari testimoni, di cui nessuno è autografo.⁷⁵ L'esemplare autografo, conosciuto dal Muratori è oggi perso. L'ultima testimonianza risale al 1744.⁷⁶ Nell'introduzione alla sua accurata edizione Masini dichiara che «il loro restauro testuale [delle postille], e con esso una più approfondita analisi dell'atteggiamento linguistico del Tassoni, sono lo scopo di questo lavoro».⁷⁷

L'esemplare poc'anzi citato che ospita il postillato integralmente è una seconda edizione del *Vocabolario*. Tuttavia Masini riprende e conferma una dichiarazione di Parenti che recita: «Il copista trascriveva le postille da un Vocabolario del 1612 sopra uno del 1623, sicché a prima vista sembrano le seconde postille, e non sono».⁷⁸ Sulla periodizzazione, Masini dice che

l'attenzione critica del Tassoni alla prima Crusca si distende quindi per un decennio, fino alle soglie della seconda impressione e la sua frequentazione del *Vocabolario*, presumibilmente la postillatura stessa, si succedono negli anni, fino al 1621-'23, in tempi che non si lasciano però scandire con maggior precisione.⁷⁹

⁷⁵ La rassegna completa dei testimoni è in A. Tassoni, *Le postille al primo Vocabolario* cit., pp. ix-xi.

⁷⁶ *Ivi*, p. viii.

⁷⁷ *Ivi*, p. vii.

⁷⁸ *Alcune annotazioni al Dizionario della lingua italiana che si stampa in Bologna, Modena, per G. Vincenzi e compagno*, 1820-26, 3 voll., p. 450, citato in A. Tassoni, *Le postille al primo Vocabolario*, cit., p. xii.

⁷⁹ *Ivi*, p. xlvi.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA/ in questa seconda impressione / da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor / del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso / CON TRE INDICI DELLE VOCI, LOCUZIONI, / e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. / Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, / e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, in Venezia, appresso Iacopo Sarzina, 1623.

Biblioteca nazionale centrale di Roma [6.2.N.9]

Esistono tre esemplari dell'edizione del 1623 postillati da Tassoni.⁸⁰ Sul dorso dell'esemplare estense [Modena, Estense universitaria, A. 56. R. 35] è scritto «Crusca del 1623 / con postille mss. / del / A. Tassoni». Tuttavia il postillato di quest'esemplare non è autografo, secondo il datato ma convincente studio di Umberto Renda, che mette a confronto scritti autografi tassoniani di tutti i tipi per ricavarne caratteristiche generali.⁸¹ Oltre a motivi paleografici e di storia dell'esemplare, in una postilla c'è un'affermazione che il copista aggiunge dichiaratamente a quelle originali. L'esemplare di sicura mano del Tassoni è quello custodito nella biblioteca nazionale centrale di Roma.⁸²

La connotazione delle postille alla seconda edizione del *Vocabolario* è data da una maggiore aggressività, dovuta ad una rottura totale con gli accademici, che non hanno minimamente preso in considerazione i suggerimenti dell'*Incognito*.⁸³

1.2 Tipi di postillati e di postille⁸⁴

1. Il quadro dei postillati tassoniani rimane variegato e problematico. Le notizie in merito ad alcuni dei postillati citati nell'elenco soprastante risalgono a Muratori e Tiraboschi ed a tutt'oggi la loro esistenza resta dubbia. Di altri

⁸⁰ Cfr. U. Renda, *Alessandro Tassoni e il vocabolario della Crusca*, cit.

⁸¹ *Ivi*, p. 486.

⁸² *Ivi*, p. 284 e 286.

⁸³ *Ivi*, p. 295.

⁸⁴ Le postille tassoniane sono citate tutte dalle trascrizioni moderne. Nel caso delle osservazioni contenute nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, che non godono di un'edizione moderna, si cita dalla *princeps* del 1609.

manca una moderna edizione critica, come nel caso delle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* e delle postille al *Vocabolario della Crusca* del 1623, in altri casi ancora le edizioni moderne riportano in modo solo parziale le postille tassoniane (l'esempio più evidente è dato dalle postille al *Decameron* curate da Puliatti, che pubblica solo IX e X giornata⁸⁵) oppure riprendono da un testo non autografo, come nel caso delle postille all'*Elezione di Urbano VIII*, custodite in un manoscritto miscelaneo del XVII secolo in cui il copista si dichiara esplicitamente tale, sulle quali non abbiamo altre fonti.

Conclusa la ricognizione iniziale, scopo fondamentale di questo primo capitolo sarà quello di ordinare i postillati in gruppi di tipologia diversa, seguendo due criteri: uno riguardante la struttura interna, volto a verificare la consistenza e l'autonomia maggiore o minore rispetto al testo oggetto delle glosse; l'altro basato sul tipo di testo postillato (vocabolari e testi di prevalente interesse linguistico o testi narrativi in prosa o rima). Dopo aver ragionato sulle diverse tipologie, sarà fondamentale cercare punti in comune tra i postillati che rendano riconoscibile e peculiare il modo di lavorare del Tassoni postillatore. Nel capitolo successivo ci sarà il raffronto tra il modo in cui l'autore lavora con gli altri testi e quello in cui lavora sul *Furioso*.

I postillati hanno vari livelli di elaborazione e di indipendenza rispetto al testo preso in esame e si possono raggruppare nel seguente modo:

1) Alcuni hanno evidentemente un uso strettamente privato, essendo costituiti quasi unicamente da appunti presi in modo rapido sulle parti non scritte dell'esemplare posseduto. Le postille al Bembo, mai più rielaborate dal Modenese, sono annotate ai margini del testo, che è in parte sottolineato (prassi molto comune in Tassoni). Sono uno strumento di lavoro, utile alla scrittura di altro, come le *Considerazioni* ed i *Pensieri diversi* in cui Bembo è spesso citato per essere confutato.⁸⁶ In questa tipologia meno sistematica di postille rientrano quelle alle *Terze rime* di Dante, le già citate postille al Bembo, quelle al Cortegiano, il postillato alle *Annotazioni sopra il Decameron* ed al *Decameron* 1538 (quello all'edizione del 1587 è, come già detto, ben più imponente degli altri), le postille al *Vocabolario della Crusca* del 1623 (dove però si evince dalle premesse stesse del Tassoni l'idea di un progetto esplicito di

⁸⁵ Cfr. P.B. Diffley, *Tassoni's*, cit., p. 81.

⁸⁶ Cfr. A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., pp. 132 e 320.

emendamento del *Vocabolario*), le postille all'*Ercolano* e quelle all'*Orlando Furioso*.⁸⁷

In questo corpus si può creare un'ulteriore suddivisione. Esistono alcuni postillati che riportano poche note a margine, generalmente denotative e chiarificatrici della fabula (*Terze rime* di Dante⁸⁸) o di poco interesse perché in buona parte ricopiate da altri (postille all'*Ercolano*, che risulterebbero, secondo Diffley, copiate dal Castelvetro⁸⁹). Altri invece sono ben più consistenti (le postille al *Furioso* superano le due migliaia) e presentano tratti di originalità utili a capire il pensiero del poeta modenese, le sue modalità di lavoro ed il rapporto con altri autori.

2) Sono più elaborati quei postillati che hanno consistenza di testo autonomo, alle volte scritti sotto pseudonimo a causa della notevole violenza espressa o per celia. Non poche sono le opere pseudonime dell'estroso poeta modenese.⁹⁰ È il caso delle postille al *Vocabolario della Crusca* del 1612, il cui titolo figura come *Incognito da Modona sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*. Benché rimasti in forma manoscritta, questi testi sono pensati per uso esterno. Nel caso dell'*Incognito* è Puliatti, editore moderno, a chiarirne lo scopo: «Suggerito, a dire dello scrittore, dai propositi di revisione manifestati dai cruscanti e dalla loro richiesta di consigli ed osservazioni, quel saggio era stato composto con intenzione di confidenziale segretezza e destinato unicamente agli addetti ai lavori».⁹¹ Lo stesso Tassoni afferma, in una lettera già citata, che il testo è destinato ai membri dell'Accademia.⁹² L'uso ristretto ai soli Cruscanti giustifica la mancata stampa, ma non impedisce una certa elaborazione dello scritto, che ha una lunga premessa ed è inviato all'accademia in un manoscritto indipendente dal *Vocabolario*. Un discorso analogo si può fare su *Le bellezze de Mondo Nuovo, poema del cavalier Tomaso Stigliano, opera del Dottore Bianco Bianchi da Sissa*. Il manoscritto ha vita autonoma rispetto al testo stiglianese, è dotato di una breve premessa e ricopia i versi o le ottave postillate, invece di lavorare in modo parassitario su un esemplare del

⁸⁷ Non sono riuscito a leggere le postille al Pergamini, ma si può ipotizzare che siano della stessa natura.

⁸⁸ P.B. Diffley, *Tassoni's*, cit., p. 86-87.

⁸⁹ *Ivi*, p. 83-84.

⁹⁰ Ricordiamo, accanto a Bianco Bianchi e *Incognito da Modena*, il Crescenzo Pepe ed il Girolamo Nomisenti della *querelle* intorno alle *Considerazioni* e l'Androvinci Melisoni della *princeps* della *Secchia*, oltre i vari Paulino Castelvechio, Gaspare Salviani, ecc.

⁹¹ P. Puliatti, *Tradizioni, fonti e costituzione dei testi*, in Tassoni, *Scritti inediti*, cit., p. 209.

⁹² A. Tassoni, *Lettere*, cit., I, n° 425 (17/11/1618), p. 367.

poema. L'intento aspramente polemico è chiaramente rivolto all'esterno ed entra, secondo la scrupolosa ricostruzione della curatrice,⁹³ nel dibattito sul poema rilanciato dall'*Adone* di Marino. L'*Occhiale*, pamphlet dello stesso autore scritto per attaccare Marino, è citato nella premessa da Tassoni.⁹⁴

3) Un caso unico nell'eterogeneo universo dei postillati tassoniani è dato dalle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, che assumono la forma più ampia di vero e proprio commento, sono stampate ed aprono un dibattito quinquennale con Giuseppe degli Aromatari, spingendo l'autore alla pubblicazione di altre due opere, *Gli Auvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al sig. Giosefo de gli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*⁹⁵ e *La tenda rossa. Risposta di Girolamo Nomisenti a i Dialoghi di Falcidio Melampodio*.⁹⁶ Su di essi Puliatti commenta:

L'antitradizionalismo, la ribellione al principio di autorità, l'insofferenza di dommatismi e, per converso, l'esigenza di libertà, di indipendenza di giudizio e, in definitiva, di razionalismo costituiscono, infatti, il complesso degli umori che determinano la genesi dell'opera.⁹⁷

Parole in grossa parte condivisibili e valide per tutti i postillati tassoniani oggetto di analisi, che fanno sì che le *Considerazioni* siano parte integrante del discorso, nonostante la rielaborazione in un commento disteso e l'assenza di una fase di vero e proprio postillato.

2. Il metodo di lettura di Tassoni, confermato dalla lettera al Sassi del 25 ottobre 1625,

comportava l'intervento scritto sui testi presi in esame con sottolineature, segni e postille di varia entità, in cui si scaricavano quasi sempre mediante un linguaggio dai colori forti, di marcata estrazione realistico-burlesca, e dalla tonalità polemica gli umori, i consensi, i dissensi e comunque le reazioni psicologiche e mentali che la pagina suscitava.⁹⁸

⁹³ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 1-20.

⁹⁴ *Ivi*, p. 73.

⁹⁵ Editto a Modena, presso Giulian Cassiani, 1611.

⁹⁶ Editto in Francoforte (ma in realtà in Modena) nel 1613.

⁹⁷ P. Puliatti, *Bibliografia*, cit., p. 68.

⁹⁸ *Ivi*, p. 21.

Queste caratteristiche messe in luce dal Puliatti sono costanti in tutti i postillati.

Sussistono ovvie differenze in base al testo oggetto di analisi. Le postille ai vocabolari si concentrano su elementi linguistici, quelle ai poemi hanno una maggiore attenzione alla costruzione narrativa, in particolare alla sua convenienza. Le postille alle due epopee contemporanee di Bracciolini e Stigliani sono più virulente, talvolta ironiche, spesso violentemente accusatrici e non estranee al turpiloquio. Le critiche a Petrarca, Ariosto e Boccaccio sono invece più caute (anche se non sempre). Non mancano slanci di stima anche entusiastici: «Queste tre canzoni sorelle, che reine dell'altre canzoni si possono chiamare, bastano da sole a far meritare la corona al Poeta [...] non meritano che su di esse si ponga bocca, eccetto che per solennemente lodarle».⁹⁹ Marco Pazzaglia, nella sua recente analisi delle *Considerazioni*, conta una quarantina di giudizi pienamente favorevoli.¹⁰⁰ Anche nel valutare Boccaccio, Tassoni ne ammette i meriti, riconoscendogli, pur con qualche riserva, lo statuto di padre della lingua italiana.¹⁰¹ Ciò avviene perché l'interesse del postillatore, com'è noto, non è attaccare i grandi modelli trecenteschi, ma le «zucche secche» che si ostinano a riprenderne supinamente lingua e stile. Tuttavia la maggior parte dei commenti in tutte i postillati, anche per natura intrinseca del genere, risulta essere di accesa critica, spesso portata avanti con toni bizzosi o con attacchi di natura ironica e sarcasticamente aggressiva. Pur essendo talora presente una *pars construens*, con proposte di miglioramenti ed aggiunte (questa riguarda soprattutto le postille ai *Vocabolari* del '12 e del '23), la *pars destruens* è di gran lunga dominante. La violenza delle critiche tassoniane appare eccessiva anche a Rossi, seppur riconosce che il Modenese «non sempre biasima; vi sono qua e là alcuni punti nei quali apertamente loda».¹⁰²

Un'altra caratteristica comune a tutti i postillati è il loro carattere rapsodico.¹⁰³ Una prospettiva di ampio respiro manca completamente nelle analisi del poeta eroicomico. Questa asfissia dello sguardo è una caratteristica tipica del poeta modenese e si riproporrà nella *Secchia*, dove uno degli elementi di virulenza rispetto al canone epico è proprio la limitatissima circonferenza del

⁹⁹ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 128.

¹⁰⁰ M. Pazzaglia, *Il commento ai «Rerum vulgarium fragmenta» petrarcheschi di Alessandro Tassoni*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV (2007), pp. 117-140.

¹⁰¹ P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 27-28.

¹⁰² G. Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, cit., p. 215.

¹⁰³ Cfr. Pazzaglia, *Il commento*, cit., p. 119.

mondo rappresentato. Il raggio di analisi delle chiose è ridotto al verso o anche ad un singolo suono. Nei testi narrativi in particolare sono frequenti i casi di evidente miopia. Si considerano frammenti limitatissimi del testo, quasi mai leggendoli in relazione al contesto.

Il più delle volte i commenti sono sintetici; nei casi di maggiore ampiezza, essi escono dal riferimento diretto al testo per perdersi in sfoggi di erudizione, in aneddoti personali o in riferimenti alla contemporaneità.¹⁰⁴ Una grossa parte delle riflessioni si concentra sulla lingua, anche in testi narrativi. Dice Renata D'Agostino che, nella seconda stesura delle postille al *Mondo nuovo*, il postillatore «finisce col privilegiare i fenomeni d'infrazione legati all'elocuzione, da quelli stilistici in generale a quelli specificatamente grammaticali e lessicali».¹⁰⁵ Anche l'interesse per Boccaccio ha tre motivi principali: la poetica, l'orientamento di lettura e soprattutto la lingua e lo stile.¹⁰⁶ Il *Decameron* è analizzato solitamente in merito alle sue scelte lessicali: «Chiama in causa le cento novelle per questioni di lessico, di morfologia nominale e verbale, di semantica, di etimologia, di fonetica, di minuta ortografica e talora anche di storia della lingua».¹⁰⁷

Stringendo il campo d'osservazione dal quadro generale ai singoli commenti, si notano elementi trasversali che, ricostruiti, forniscono un'idea di come lavora Tassoni quando ha sul tavolo i libri che postilla.

Non è difficile istituire categorie nelle quali rientrano pressappoco tutte le annotazioni. Molte note al margine sono puramente didascaliche. Presumibilmente, servono come promemoria per ritrovare più facilmente stralci di testo interessanti o per muoversi con più velocità all'interno del testo. Nel caso delle postille al *Decameron*, che si citano dall'edizione Puliatti, accanto ad ogni titolo della novella è apposta una piccola rubrica del postillatore, che non ha altro scopo che quello di riassumere in poche parole la trama, anche se non mancano spunti personali: «Nel che si riprende la sciocchezza e la semplicità di coloro che troppo credono. Avertisca il lettore che questa novella è detta per beffar gli incantesimi e che quel domno Gianni non fu prete, ma mercante».¹⁰⁸

¹⁰⁴ «I Segretari moderni non sono più da i segreti: ma dallo scrivere così chiamati; di maniera che chiunque scrive oggidì per altri, in cambio di scrivano, o di scrittore, o di cacalettere, per segretario fa nominarsi», in A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 241.

¹⁰⁵ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani* cit., p. 57.

¹⁰⁶ Cfr. P. Puliatti, *Le letture* cit., p. 24.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 32.

¹⁰⁸ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, in P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 41.

Un esempio affine dalle *Considerazioni*: «Non parla dell'immortalità dell'anima, che già prima era immortale, e salita al cielo avea acquistato perfezione, più tosto, che immortalità: ma parla della fama da lui acquistatale per farla stimare, e conoscer al mondo».¹⁰⁹

Come si è detto in precedenza, le osservazioni sono più frequentemente linguistiche e si concentrano sul significato di singoli lemmi. Ancora nel *Decameron* il postillatore sottolinea “usoglieri”, che così commenta: «per *usoglieri* intende o le strenghe o quelle cordelle con che s'allacciano le brache de' contadini o le mutande, che essi dicono».¹¹⁰ Nelle *Considerazioni*, invece, il verbo “appressare” è così definito: «Appressare significa di farsi appresso».¹¹¹ Lo stesso tipo di postilla si riscontra varie volte nelle *Terze rime* di Dante. Accanto a *Inf.*, VI 52, scrive «*Ciacco*, cioè *porco*»;¹¹² in *Inf.*, XXXIV 97 “non era camminata” è commentato: «Camminata si chiama in alcune città la sala, ove sta il cammino da fare il fuoco d'inverno».¹¹³ Non è possibile affermarlo con certezza, ma si può ipotizzare che questo lavoro scrupoloso ed erudito sulle singole voci sia stato propedeutico alla stesura delle postille al *Vocabolario della Crusca*, per le quali lo scrittore, lungamente legato all'Accademia, mostra grande interesse a più riprese. Nel complesso queste chiose sono caratterizzate da «antiarcaismo, antiflorentinismo, rifiuto di un modello di lingua impermeabile alle innovazioni».¹¹⁴ L'errore fondamentale di cui è imputato il *Vocabolario* consiste nel concedere «eccessivo spazio a un lessico giudicato del tutto estraneo agli usi italiani, attuali e comuni».¹¹⁵

Alla sua fama di esperto di lingua Tassoni teneva in modo particolare (lo mostra la polemica violenta e prolungata con Giuseppe degli Aromatari, che aveva attaccato le sue *Considerazioni*). È possibile che le postille di stampo linguistico a testi precedenti alla stesura dell'*Incognito da Modona* (1612) siano serviti come studio preliminare per il commento a Petrarca. Le annotazioni dell'*Incognito* sono incentrate quasi esclusivamente sulla spiegazione linguistica. Ad esempio il lemma *Palpare* = *Toccare*, nella definizione del

¹⁰⁹ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 424.

¹¹⁰ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 36.

¹¹¹ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 219.

¹¹² G. Rossi, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 371.

¹¹³ *Ivi*, p. 375.

¹¹⁴ A. Masini, *Introduzione a Le postille al primo Vocabolario*, cit., p. xxxiv.

¹¹⁵ *Ivi*, p. xxxv.

vocabolario è così puntigliosamente emendato: «*Palpare* non è semplicemente *toccare*, ma toccar con tutta la palma della mano». ¹¹⁶

Le note sono spesso puntigliose, in particolare sugli usi linguistici ritenuti poco felici. Nelle *Postille al Decameron*, commentando “niuna”, scrive che «niuna qui sta negativamente et altre volte si truova posta in tal modo. Ma ancora per “alcuna” s’è trovata più volte senza differenza». ¹¹⁷ Nell’*Elezione di Urbano VIII* troviamo espressioni più nette: «Ingiungere le spine, vorrei sapere che significa». ¹¹⁸

Sul modo di creare un gioco comico partendo dalla goffaggine di alcune espressioni, sono significative alcune parole di Renda. Guerra accanita ha dichiarato Tassoni agli arcaismi, «chiamando a raccolta per colpirli più gravemente tutte le bizzarrie del suo ingegno singolare, ma preferendo quella per cui il comico risulta dal creare con la parola postillata un gustoso gioco di senso o di etimologia». ¹¹⁹ Un simile meccanismo anima anche le deformazioni lessicali del poema.

Un altro modo di lavorare, dice ancora Renda, è il rimarcare «le non poche sconcordanze fra la voce spiegata e gli esempi addotti, il registrar voci di cui s’è perduto il significato; l’incertezza di alcune definizioni; la prolissità di altre; l’errore o l’inutilità di non pochi rivi, e, per ultimo, la mancata spiegazione od esemplificazione di talune parole». ¹²⁰

La cosa che più sembra disturbare il postillatore è l’uso di vocaboli poco adatti al contesto o sentiti come non corretti dal punto di vista grammaticale/sintattico. Nelle postille al *Mondo Nuovo* troviamo critiche a scelte grammaticali inadeguate: «Lascia l’articolo per vaghezza, com’è suo costume»; e «usa la preposizione dell’uno in luogo di quella del più»; oppure «nota come lascia leggiadram(en)te l’articolo». ¹²¹

Esempi di osservazioni su lemmi considerati poco appropriati sono in tutti i postillati. Renata D’Agostino ne fornisce una lunga lista. ¹²² Nelle *Postille alla Commedia* [Purg., VI, 78]: «Non donna di provintia, plebeismo». ¹²³ Nelle

¹¹⁶ Incognito da Modona contro alcune voci del Vocabolario della Crusca, in A. Tassoni, *Scritti inediti* cit., p. 143.

¹¹⁷ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 39.

¹¹⁸ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 82.

¹¹⁹ U. Renda, *Tassoni ed il vocabolario della Crusca*, cit., p. 302.

¹²⁰ *Ivi*, p. 305.

¹²¹ R. D’Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 94.

¹²² *Ivi*, p. 42.

¹²³ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 377.

Considerazioni: «Quell'idiotismo per farv'ira, non si può sostenere»; «urta nell'idiotismo»; [che mi tolla di qui] «io leggerei, che mi toglia, non volendo lasciare al Poeta tutte le sue anticaglie»; «pizzica d'idiotismo, massimamente in compagnia così nobile». Nelle *Considerazioni* non mancano casi di commenti più estesi. Al verso, “il colpo è di saetta e non di spiedo”, del sonetto CXL, Tassoni scrive che Laura non è felice di veder soffrire il poeta, «ne vorrebbe, che 'l colpo fosse di saetta parendoli poco: ma di spiedo. E concetto, che al mio giudicio ha dell'ignobile, e del burlesco». ¹²⁴

Alcuni termini vengono usati (o definiti) in modo ambiguo o impreciso, a detta del postillatore. Nell'*Incognito da Modona* alla voce “Spada. Arme offensiva appuntata e tagliente d'ogni banda”, la chiosa recita: «Io ho un temperino nel mio stucchetto ch'entra in questa diffinizione; *sed utrum* se le spade da un taglio solo sian veramente spade»; “Segretario. Che s'adopra negli affari segreti, quegli che scrive suppliche del suo signore”: «I vassalli, non i signori, scrivono suppliche o le fanno scrivere». ¹²⁵ Nelle postille alla *Commedia*: «Non la cera, ma l'olio conviene alla lucerna» (*Purg.*, VIII 112-114); «Non le litanie fanno il passo, ma coloro che le cantano in processione» (*Inf.*, XX 7-9). ¹²⁶ L'interpretazione troppo letterale, che non tiene conto delle esigenze e delle ambiguità poetiche, crea un inevitabile effetto prosastico, che sarà uno degli strumenti più efficaci nella *Secchia* per la distruzione del canone epico.

Rimanendo nell'ambito delle annotazioni formali, non poche sono le osservazioni metriche, che colpiscono i poemi dei nemici Bracciolini e Stigliani, contro i quali gli strali sono particolarmente acuminati. Nell'*Elezione di Urbano VIII*: «Versi burchielleschi. Per un modello della favella enigmatica tanto lodata da Aristotele nella Poetica, non si può avere migliore di questo Poema»; ed ancora, con ironia: «Questo verso è un pigmeo tra i giganti». ¹²⁷ Nelle postille al *Mondo Nuovo*: «Finita [l'ottava] in cantilena da cicco, e meritatam(en)te»; «è verso burlesco, messo per ricreare il lettore». ¹²⁸ Nelle *Considerazioni*: «Questa è maniera di cominciare un capitolo, overo un sonetto burlesco»; sulla rima: «Queste tre rime seguite, herba, superba e serba, offendono l'orecchio»; «quella coda [...] appiccicatali con lo sputo per far

¹²⁴ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., pp. 418, 428, 422, 248.

¹²⁵ *Incognito*, cit., p. 146.

¹²⁶ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., pp. 51 e 57.

¹²⁷ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., pp. 87 e 83.

¹²⁸ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 28 e 85.

rima»; «questo verso particolarmente in mezzo a queste tre rime seguite, ha più dello stucchevole, che non ha dopo la frutta il pan bollito»; «è verso, che corre al pallio con l'intelletto, e corre tanto, che quasi porta via il numero correndo». Alcuni versi sono ritenuti troppo prosastici. È il caso di quello del Petrarca: «ma dentro dove già mai non s'aggiorna», e quell'altro «nemica naturalmente di pace».¹²⁹ Infine nelle postille alla *Commedia*: «Verso spallato» (*Purg.*, III 85).¹³⁰

I commenti di Tassoni, salvo quei pochi riassuntivi, non sono quasi mai neutrali. La sua personalità bizzosa e tendente alla battuta ironica o all'attacco violento si evince da molti dei suoi interventi, in particolare, come si diceva, dai casi in cui il testo analizzato è di un avversario vivente. Prima di passare alle postille più estrose, però, un'altra tipologia di cui tener conto è quella delle incomprensioni. Capita che il campo di osservazione dello scrittore sia talmente incentrato sui dettagli da non comprendere il quadro generale; così trova trascuratezze imperdonabili quelle che sono volute licenze poetiche. Critica, ad esempio, la sovrapposizione di Laura con il lauro, prendendo per letterali certe dichiarazioni: «Confonde Laura col lauro, o donna con albero in maniera che non si può scusare, non che lodare».¹³¹ Tassoni dimostra di non capire (o di fingere maliziosamente di non capire) la suddivisione topica dei colori del “canone breve”, riferendoli a monili, più che a parti del viso: «In questo sonetto alcuni espositori intendono oro per capegli, perle per denti, e fiori vermigli, e bianchi per guance. Io tutte queste cose le intendo per quelle che sono, e per ornamenti femminili».¹³²

Il commento in alcuni casi si perde in dissquisizioni incentrate su dettagli microscopici ed insignificanti, come nel caso in cui si spendono molte parole su Laura che si appoggia ad un ramo, che essendo per sua natura esile non dovrebbe essere in grado di sopportarne il peso: «Che s'ella si fosse appoggiata ad un albero [...] il Poeta non l'avrebbe chiamato ramo: ne i rami, a chi non sale su 'l tronco, sono materia d'appoggio».¹³³ Altre volte l'incomprensione scaturisce semplicemente da una certa maniera sbrigativa nella stesura delle postille, che dimostra quanto il Modenese non sempre si premurasse di

¹²⁹ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 42.

¹³⁰ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 375.

¹³¹ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 117.

¹³² *Ivi*, pp. 94-95. Per il canone breve cfr. G. Pozzi, *Temî, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, pp. 391-436.

¹³³ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 189.

documentarsi scrupolosamente, prima di scriverle; parere condiviso da Masini che nota errori nelle citazioni tassoniane che sono «perlopiù frutto di incertezze mnemoniche e di mancata ispezione delle fonti».¹³⁴ Nelle postille alla *Commedia* scrive: «Le palle de' Medici sono rosse» (*Par.*, XVI 110). Dante parla della palla d'oro, stemma dei Lambertini. Tassoni fraintende, riferendole ai Medici. Nelle stesse postille, in un riferimento all'*Eneide*: «Non dicono le istorie che Caco fosse centauro» (*Inf.*, XXV 17).¹³⁵ Tassoni dimentica che Virgilio lo descrive mezzo uomo e mezzo animale. «La presenza di alcune citazioni approssimative», dice ancora Masini, «avvalora l'ipotesi di una postillatura spesso impulsiva, non sempre mediata dal filtro del ripensamento critico».¹³⁶

Questa tendenza all'interpretazione prossima al grado zero di figuratività fa *pendant* anche con un rifiuto molto netto del concettismo, che porta Tassoni a disapprovare le figure retoriche quando sono ritenute eccessivamente spinte o cagione di oscurità. Spesso, in verità, critica come sviste semplici giochi formali, dimostrando di non comprenderli affatto, anche se non è probabile che la miopia sia strategicamente ostentata per stupire o per rimarcare il suo interesse per una lingua scientifica, più che poetica. Che ritenga «metafore spropositate e ridicole» quelle usate da Bracciolini¹³⁷ non stupisce; tuttavia anche nel giudicare Petrarca non risparmia aspri commenti: «Questo sonetto dal primo quaternario in poi, tiene della spugna secca [...] metafore sopra metafore, e figure sopra figure»; non solo l'eccesso è criticato, ma anche la singola figura («bellissima metafora» ricorre più di una volta), in particolare quando è ritenuta troppo ardita. Nella sestina V della prima parte del *Canzoniere* si critica la sovrapposizione donna-natura: «E questo come s'intende? Rami per membra; frondi per capegli; verdi per biondi? Meraviglierenci poi; se con questi esempi, alcuni moderni sono trascorsi a chiamare "idropico" il mal "gonfiato"; paralitichi i boschi mossi dal vento; etica l'erba inarsicciata dal freddo».¹³⁸

Ancora sulla metafora si può portare un altro esempio tratto dalle *Considerazioni*: «Chiamar scoglio una mano, perche impedisca la vista; tanto montagna, o selva la potea chiamare».¹³⁹ Ma anche altre figure retoriche sono

¹³⁴ A. Masini, *Introduzione*, cit., p. xlv.

¹³⁵ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., pp. 401 e 53.

¹³⁶ A. Masini, *Introduzione*, cit., p. xl.

¹³⁷ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 97.

¹³⁸ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., pp. 170, 198 e 218.

¹³⁹ *Ivi*, p. 86.

criticate o non considerate in quanto tali, come l'ossimoro. Alle parole di Petrarca "Sarò qual fui" (sonetto CXII), risponde: «questi due versi hanno contraddizione insieme, perciocché non si può vivere come prima, ed esser uscito in un medesimo tempo».¹⁴⁰ Sulle similitudini: «Ma queste similitudini pescate nel mare, e ne' stagli per cotraporle ad un velo, come cose ombratili, non mi paiono campeggiar troppo bene».¹⁴¹ Anche la metonimia è poco gradita: «Sole, per luce: ma già si sono mostrate altrove le contraddizioni, che ha questo concetto. E nota sentire per conoscere, come altre volte l'usò pur anco».¹⁴² Nelle postille al *Mondo Nuovo* troviamo una critica alla sineddoche: «Mette la gonna per le maniche, il tutto per la parte. È meglio di quello del Tasso che disse *quegli in gonna succinto, e da le braccia / ripiegato il vestir leggiero e piano* [...]».¹⁴³

Sempre nella stessa logica anticoncettista, alcune espressioni del poeta sono ritenute inutilmente ridondanti. Nelle *Considerazioni*: «Parla il Poeta degli occhi suoi divenuti uscio [...] quasi che prima lacrimasse pè buchi del naso, o per l'orecchie». Sul rosignuolo che si lamenta di notte, nell'ombra: «Non vi è dubbio, che la notte il rosignolo non può lamentare al sole [...] ma s'alcuni intendesse qui l' "ombra", cioè ricoperto dalle frondi; non è vero; perciocché il rosignuolo quando la notte cante, sempre si mette all'aperto [...]».¹⁴⁴ Spesso la mannaia tassoniana cade sull'uso di sinonimi situati a breve distanza. Nelle postille al *Mondo Nuovo* leggiamo: «Qui medesimam(en)te il Poeta dà l'aggiunto di breve alla nave, come di sopra, e chiama biada quello che di sopra ha chiamata farina».¹⁴⁵

Una delle virtù essenziali della poesia deve essere la chiarezza. Laddove il testo sembra oscuro è criticato, dove è chiaro lodato:

Questo senza dubbio è de' migliori Sonetti di queste rime, come quegli, che ha congiunta la facilità, e la dolcezza con un certo di non so che di maestoso, che perfeziona lo stil venusto: e le cose, che altrove parrebbero comuni, qui paiono pellegrine.¹⁴⁶

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 221.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 86.

¹⁴² *Ivi*, p. 441.

¹⁴³ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 60.

¹⁴⁴ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 18 e 34.

¹⁴⁵ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 74.

¹⁴⁶ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 148.

Nel poema braccioliniano: «Chi volesse l'idea del favellare anfibologico e confuso non potrebbe addurre esempio migliore di questo Poema, nel quale non è pure un ottava che abbia sentimento chiaro ed ordinato».¹⁴⁷

Entrando nel campo narrativo, troviamo un'attenzione costante da parte del postillatore per le immagini ritenute poco convenienti al contesto. Sono di particolare interesse per i riscontri nella *Secchia*, poema che ricerca programmaticamente la sconvenienza. Tante critiche si trovano nell'*Elezione di Urbano VIII*: «Queste son bagattelle ridicole, che non calzano ad un poema morale, ma hanno del comico e del plebeo»; «In somma la narrativa è bella, ma senza decoro».¹⁴⁸

Il comportamento poco decoroso dei personaggi, poi, è uno dei motivi di maggior attrito del postillatore con i testi analizzati. Nelle postille al *Mondo Nuovo* dice: «Aprivano tanto la bocca che pareva che volessero gittar l'anima per gli occhi»; «Questa fu azione veram(en)te eroica: vedere una seccagna asciutta a lume di sole e saperla schivare con instrutta rivolta, acciò non aprisse la scorza de' legni loro».¹⁴⁹ Nelle *Considerazioni* il comportamento di Laura è spesso letto come inverosimile e scandaloso: «non era stagione da passar fiumi a guazzo, ne forse atto decente alle qualità d'una vergine ben nata».¹⁵⁰ Nelle postille al *Decameron* troviamo un commento più circostanziato:

Questa prova di dar la colpa alla fortuna che qui fa il re, quantunque in prima scorza e per lo fine che ebbe paia cosa assai gentile, nondimeno le persone intendenti la biasmano molto perciocché il re arrischiava troppo et in cosa dubbiosissima l'onore suo e la sua prudenza. Ché se, come agevolissimamente potea avvenire, Ruggieri si fosse abbattuto a prendere il forziere buono, il re rimanea grandemente scornato.¹⁵¹

Infine due casi dalle postille alla *Commedia* servono a confermare come la critica al comportamento dei personaggi sia trasversale a tutti i postillati (quelli a testi di carattere narrativo, ovviamente) e, si vedrà, centrale in particolar modo nelle postille al *Furioso*: «Ma non fu cortesia il mancar di fede e rompere il

¹⁴⁷ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 118.

¹⁴⁸ *Ivi*, pp. 116 e 92.

¹⁴⁹ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 26 e 91.

¹⁵⁰ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 188.

¹⁵¹ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 42.

giuramento» (*Inf.*, XXXIII 150, “e cortesia fu lui esser villano”); «Come l’abbracciò Sordello e nol puote abbracciare Stazio?» (*Purg.*, VII 15).¹⁵²

Un personaggio particolare il cui atteggiamento e la cui volubilità indecorosa è criticata duramente è l’io lirico. «Per ch’hai i costumi variato, e ’l pelo» non è letto in chiave di *Bildungsroman*, ma di incoerenza: «Adunque i costumi del Poeta non furono sempre ne amabili, ne onesti?».¹⁵³

Le critiche ai concetti, alle incoerenze ed alle immagini inverosimili da un punto di vista strettamente realistico rientrano nella concezione che Tassoni ha di sé come scienziato, filosofo e linguista, più che poeta. All’altezza delle *Considerazioni* (1609), pubblicate tra la prima stesura dei *Quesiti* (1608) ed i *Pensieri* (1612), il futuro *auctor* dell’eroicomico ha all’attivo solo pochi sonetti, non ritenuti da lui stesso altro che passatempo. Molta più importanza attribuisce alla sua attività scientifica, cosa che ufficialmente continuerà a fare anche dopo la *Secchia*. Le sue annotazioni ai testi risentono di questa opinione. Le postille erudite sono molte, in particolare nel commento petrarchesco, lavoro più ampio e ragionato e concepito per la stampa. Spesso l’osservazione dotta è elenco di fonti, puro sfoggio, più che strumento utile all’interpretazione del testo. Nel commento al *Canzoniere* troviamo una lunga dissertazione sopra un errore di calendario di Petrarca, che si prolunga per oltre due pagine perdendo ogni riferimento al testo e divagando sulle modifiche subite nel corso dei secoli.¹⁵⁴ Particolare motivo d’orgoglio per il commentatore è la sua competenza provenzalistica, di cui fornisce prove continue nelle *Considerazioni*, ma non solo. Nelle postille alla *Commedia* ad esempio scrive: «Queste voci provenzali sono guaste e scorrette» (*Purg.*, XXVI 140 sgg.).¹⁵⁵

Altrove l’erudizione riguarda la competenza linguistica. Nelle postille al *Decameron* scrive una serie di geosinonimi di un termine di uso boccacciano: «*Spregnare*, che altrove dirà *sgravidare*, è quello che in Regno dicono *dolarsi* et in quel di Roma *sconciarsi* et in Lombardia *disperdere*; e i Latini dicono *abortiri*, cioè mandar fuori il parto innanzi il tempo».¹⁵⁶ Non mancano le curiosità erudite che sfociano in aneddoti, simili per il gusto a quelli che riempiono i *Pensieri*. Nelle postille al *Decameron* si legge una lunga nota su Milano, che tratta dell’origine e delle mutazioni del lemma *Mediolanum*.

¹⁵² A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., pp. 375 e 378.

¹⁵³ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 354.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 11-13.

¹⁵⁵ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 392.

¹⁵⁶ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 37.

Altrove si trovano quasi dei brevi apologhi: «Tolto da Diogene, il qual, usando in publico con la moglie e dimandato che fosse ciò che faceva, rispose: - *Planto hominem*». ¹⁵⁷

Tra le postille erudite hanno una percentuale maggiore quelle di argomento schiettamente scientifico. Anche qui il testo diventa molte volte puro pretesto per procedere ad una analisi scientifica dello stesso gusto (e disordine) di quelle dei *Pensieri*.

Nell'*Elezione di Urbano VIII* «il Poeta ha, cred'io, equivocato tra i Vesponi, o Galavroni, e i Tafani». ¹⁵⁸ Stigliani, citando *en passant* animali e luoghi delle Americhe da poco scoperte, offre molti spunti per divagazioni zoologiche: «Ma io non ho mai letto altrove che la pecchia quando ferisce resti con le budella attaccata alla ferita, ma sì bene che lascia l'ago nella ferita, e si muore». Alcune sono di notevole lunghezza:

Ma resta da dubitare come costui havesse salvato il p(ad)re da i rostri di due marini augelli, mentre la battaglia era contra pesci. E alcuni interpretano che fossero due pesci rondini, che 'l Poeta più sopra ha detto che volano. Ma io stimo che fossero due merghi marini, perciocché nell'istorie d'Esopo si legge che 'l mergo è neutrale e che, quando il re de' pesci gli addimanda il tributo, egli dice che è uccello; ma, quando gliel'addimanda il re de gli uccelli, risponde che è pesce. ¹⁵⁹

Nelle *Considerazioni* non mancano divagazioni botaniche: «Il Lauro non è sfrondata dal freddo, né per lo caldo soperchio, come alcune altre piante, se secca [...]». ¹⁶⁰ Nello stesso testo discute a lungo su questioni mediche basate sulla teoria degli umori, che rendono ancora una volta il sonetto puro pretesto. ¹⁶¹ Gli interessi scientifici tassoniani sono a tutto campo e spaziano in ogni direzione in modo casuale, a seconda delle curiosità estemporanee. Nello stesso volume lo si trova a discutere di un argomento caro anche ai *Pensieri*, il vapore: «E se Laerzio scrisse, che Democrito si mantenne tre giorni vivo coll' odor del pan caldo; non fu l'odore, che lo mantenne vivo, ma il vapore». Anche il comportamento umano è oggetto di analisi:

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 53 e 41.

¹⁵⁸ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., pp. 100-101.

¹⁵⁹ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 94 e 90.

¹⁶⁰ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 266.

¹⁶¹ *Ivi*, pp. 153-8.

È vero di que' vizi, che hanno il loro principio nel calor radicato, come la lussuria, e l'ira: ma non è vero di quelli, che l'hanno radicato nel freddo, e nel secco; come l'avarizia, e l'invidia; perciocche questi la vecchiezza per ordinario gl'inorgoglisce; mentre i loro principii si vanno ricalzando.¹⁶²

3. È necessario ora considerare quelli che sono gli elementi di maggiore interesse dei postillati tassoniani. La presenza del postillatore, innanzitutto, è spesso ingombrante. Salvo casi rari, nei postillati Tassoni non manca di fare riferimento alla propria persona, alle sue *querelles* con gli avversari o ad eventi che l'hanno coinvolto. Le postille di carattere più personale sono le più originali ed interessanti della vasta produzione del Modenese. Il linguaggio stesso non è mai neutro, ma sempre pungente, oscillante dall'ironia all'attacco diretto, violento e spesso non esente da turpiloquio. Andiamo con ordine.

I riferimenti al presente e ad eventi che si intrecciano con la biografia dell'autore vengono inseriti un po' dovunque nei commenti. Nelle *Considerazioni*, Ludovico il Bavaro (*Canz.* XVI) gli fornisce l'occasione per scagliarsi contro i potenti di tutti i tempi. È una tematica a lui molto cara e ricorrente nelle sue opere: «Non hanno mai lasciato i Potenti in tempo alcuno d'essere amici delle adulazioni, e nemici della verità».¹⁶³ Nelle postille alla *Commedia* non perde occasione per attaccare coloro che cercano di mettersi in mostra presso la Chiesa, ostentando ipocrita devozione ed astinenza: «Questo par detto a certi superstiziosi moderni che non osservano i precetti vecchi della Chiesa, e vanno inventando vari digiuni e vòti per farsi tenere per singolari» (*Par.*, 76-78).¹⁶⁴ Il tema è caro al Modenese, che soggiorna a lungo a Roma e ben conosce la giungla dell'ambiente vicino alla Curia papale.

Ci sono occasioni in cui i rimandi biografici sono immediati. Lo stesso autore dichiara di aver scritto le *Considerazioni* durante il suo secondo viaggio in Spagna, per passatempo (affermazione frequente e sempre falsa in Tassoni), nei primissimi anni del XVI secolo. Alcune note di sapore diaristico, disseminate qua e là con finta spontaneità, servono a rafforzare l'atmosfera prosastica che fa da contraltare all'altezza lirica dei versi petrarcheschi. Se ne riparlerà nel paragrafo seguente.

Lo spirito bellicoso porta Tassoni ad essere sempre in polemica con i propri avversari. In tutti i commenti dissemina stilettate contro di loro. Nelle postille

¹⁶² *Ivi*, pp. 263, 397.

¹⁶³ *Ivi*, p. 202.

¹⁶⁴ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 48.

alla *Commedia* l'attacco è esplicito: «Non Scirocco e non Scilocco, come scrivono gli idioti» (*Purg.*, XXVIII 21).¹⁶⁵ Dalle poche postille riportate si comprende quanto lo scrittore modenese sia incline a criticare talvolta quasi per partito preso. Nella sua convinzione della superiorità dei Moderni sugli Antichi e nel suo fiero antibembismo cerca di evidenziare qualsiasi imprecisione trovi nelle “Tre corone”. È da ritenersi ancora valida l'osservazione di Rossi, seppur influenzata da una lettura, comune ad inizio Novecento, che dà eccessiva rilevanza alla personalità iracunda del poeta nel valutarne la produzione: «Il Tassoni ebbe ingegno essenzialmente critico e inclinato più tosto a vedere nell'opera altrui il male che il bene, a censurare più tosto che a lodare».¹⁶⁶

Non risulta a questo punto sorprendente scorgere, in questa rapida visione d'insieme, diverse note che dimostrano una puntigliosità che rende l'analisi miope, concentrata sul rilievo delle incoerenze del singolo dettaglio, con indifferenza al quadro generale. Il verso petrarchesco «Tutta d'avorio, e d'hebanò contesta» è commentato focalizzando l'attenzione sulla poca attitudine dei materiali citati ad usi nautici: «L'avorio, e l'ebano sono al creder mio poco atta materia per fabbricare navi; affondando eglino di leggieri per la soperchia gravezza, e densità loro».¹⁶⁷ In quelle al *Decameron* così commenta il «sì buia e sì oscura» boccaccesco:

Sono il medesimo; onde qui o diremo che sia detto secondo il parlar comune, che spesso usa di replicare con una e con più parole il medesimo, o che l'una di esse vi sia stata intromessa per così essersi trovata nelle chiose di coloro che fanno le variazioni in margine o di sopra.¹⁶⁸

Commenti leggermene più miti, scritti quasi per sollecitare il dibattito con altri studiosi, si leggono nelle postille al *Decameron*: «Io muovo così i dubbi per risvegliare il giudizio de' studiosi»; «Ecco cianciare per “ischerzare” e “giuocare” e non è solamente in parola, come alcuni vogliono che sia la significazion di tal verbo».¹⁶⁹ Lo stesso discorso vale per l'*Incognito da Modona*, scritto prima della rottura definitiva con la *Crusca*: [Sonniferare] «Io

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 393.

¹⁶⁶ G. Rossi, *Lo studio di Dante*, cit., p. 44.

¹⁶⁷ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 405.

¹⁶⁸ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., p. 35.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 46 e 48.

non so perché la fiorentina favella voglia appropriarsi di simili vocesse che non sono mai state in uso».¹⁷⁰

Nelle postille alle *Prose della volgar lingua* polemizza con Bembo per attaccare i Petrarchisti contemporanei. Sull'uso della "x" nelle canzoni di Petrarca, usata secondo Bembo per innalzare il livello della sua lingua, scrive: «Lo fece p(er) l'uso dallhora e non p(er) novità».¹⁷¹ L'attacco ai Petrarchisti moderni è anche il motivo che lo spinge a pubblicare le *Considerazioni*: «Ma è Sonetto di tenere frondi, ne merta, che alcuno vi si spogli in giubardello per annotomizzarlo»; «La languidezza del verso in questo luogo non toglie, anzi accresce l'affetto. Alle lamentazioni si conviene la languidezza, e lo strepito, che danno loro certi Gracchia in rima moderni».¹⁷²

Commenti ironici sono disseminati in tutti i testi postillati. Se ne trovano di particolarmente numerosi e pungenti nell'*Elezione di Urbano VIII* («Oh, con che bel nome le chiama per acquistar benevolenza»¹⁷³) e soprattutto nelle postille al *Mondo Nuovo*, severamente giudicate con espressioni come: «Bastava un canto solo»; «vo' mostrar le bellezze che ci sono per entro [al poema] non conosciute da chi non intende l'arte».¹⁷⁴

Ciò che in genere è oggetto dell'ironia è l'imprecisione, la distrazione grossolana, il pressappochismo di alcune espressioni dei testi. Nell'*Incognito da Modona* l'eccesso di voci «Battagliatore. Battagliare. Battagliere. Battaglieresco. Battaglieroso» è commentato con entusiasmo marcatamente posticcio: «O che voci da arricchire un vocabolario! E forse ch'elle non sono arrivate a tempo che si sono perduti i vocaboli della gu<erra>». Sotto la voce «Pecorino. Figliuolo piccolo della pecora», ritenuta a buon diritto scorretta, si legge: «Pecorino vuol dir figliuolo picciolo della pecora come fiorent<ino> vuol dir figliuolo picciolo di Firenze». E sulle tanto detestate voci desuete [Mezzolanamente. Mezzolanità]: «O gioie antiche!».¹⁷⁵

C'è poi tutta una carrellata di apprezzamenti antifrastici, in cui ricorre sempre la stessa forma: «Avverti questo modo di dire, cioè "quasi che si ritenne" o "poco mancò che non si ritenne". Così poco avanti ha detto *fu tutto*

¹⁷⁰ A. Tassoni, *Incognito da Modena*, cit., p. 147.

¹⁷¹ Le postille alle *Prose della Vogar lingua* sono citate da M. Danzi, *Il Bembo*, cit. (pp. 3-56), p. 22.

¹⁷² A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., pp. 404 e 434.

¹⁷³ A. Tassoni, *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 105.

¹⁷⁴ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 23, 73.

¹⁷⁵ A. Tassoni, *Incognito da Modena*, cit., pp. 131, 143, 140.

*che tornato a casa; et è molto bello»; «Valere per meritare più volte usa il Boccaccio et è molto bello»; «Impaurito, sbigottito. È voce toscana molto bella».¹⁷⁶ Nell'*Elezione di Urbano VIII*: «È benissimo imitato qui uno che racconti le sue prodezze»; «Del resto l'ottava è bellissima».¹⁷⁷ Nelle postille al *Mondo Nuovo*: «Paiono spropositi, e pur son cose bellissime».¹⁷⁸ Nell'*Incognito da Modena* così commenta le voci “Dape”: «O bella voce dantesca!»; “Futa”: «O molto bellissima voce da non segnare!». ¹⁷⁹ Nelle postille alla *Commedia* [Purg., XX, 10-12] : «Bellissima descrizione».¹⁸⁰*

Oltre a commenti ironici, si trovano anche scherzose invenzioni verbali. Nelle postille al *Mondo Nuovo* si legge: «Il mergo vola sempre o in modo sazio o non sazio».¹⁸¹ Nelle *Considerazioni* le battute pungenti sono molte: «E tanto basti d'un sonetto c'hà dato da sbadigliare a molti barbagianni»; «s'avvide poi finalmente il Poeta, che la scrofa insegnava a i porcelletti le belle creanze»; «Accenna quella sua gabbata speranza, di dovere in vecchiezza sedersi con Laura a cuocer le castagne nel fuoco, narrandole i suoi amori».¹⁸² Nelle postille al *Decameron* c'è un caso in cui il gusto per l'invenzione verbale sembra orientato nella direzione della *Secchia*:

Per certo qualche schiuma pignatte o votaconocchie dovea esser d'animo e di pensieri questo marchese perché d'una povera mogliarella e della quale avea figliuoli e quietissimamente la possedeava entrava in ghiribizzi di far tante prove senza saper se ella era levata in superbia non nascea da paura che egli avesse che Giannucolo non gli togliesse lo stato.¹⁸³

Sullo stesso tema: «Così bel pappalassagne dovea esser questo marchese come mai altro se ne vedesse [...]».¹⁸⁴ Nell'*Incognito da Modona* sono presenti espressioni che vanno dalla divertita ironia al turpiloquio: “Cavalli. Per gonfiamenti del mare” «Questa sposizione merita una spalmata»; «il Passavanti fu buon autore, ma non sempre cacò zibetto»; la definizione di “Culo” come

¹⁷⁶ A. Tassoni, *Postille al «Decameron»*, cit., pp. 35, 42, 36.

¹⁷⁷ A. Tassoni, *Elezioni di Urbano VIII*, cit., pp. 105 e 83.

¹⁷⁸ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 95.

¹⁷⁹ A. Tassoni, *Incognito da Modena*, cit., pp. 135 e 137.

¹⁸⁰ A. Tassoni, *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 62. In questo caso potrebbe non essere ironico, come suggerisce Rossi.

¹⁸¹ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani* cit., p. 27.

¹⁸² A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., pp. 158, 161, 408.

¹⁸³ *Postille al «Decameron»*, cit., p. 56.

¹⁸⁴ *Ibid.*

“Parte del corpo con la quale si siede”: «Nel mio paese si caca col culo e si siede con le natiche. Non so a Firenze».¹⁸⁵

Si giunge così all’ultima variazione della gamma cromatica delle critiche al testo, l’attacco diretto, a tinte forti, senza chiaroscuro. È forse il tipo di commento che è più congeniale alla personalità rissosa e iracunda del poeta eroicomico.

Nell’*Elezione di Urbano VIII* troviamo un commento infastidito ad un’immagine ritenuta poco credibile: «Che il mondo s’innamorasse della statua descritta qui, è una follia».¹⁸⁶ Nelle postille al *Mondo nuovo* è ben più netto: «Io non saprei avisar l’autore che d’una sola imperfezione, alla quale non si può rimediare perché so, che q(ues)ti 16 canti p(rim)a di stamparsi volevano esser depositati al cacatoio»; «verso cacato a stento»; «loquacità piacevole è come dire merda odorosa».¹⁸⁷ Anche in alcuni punti delle postille al *Decameron* si dimostra categorico: «Nel che si dimostra a qual miseria il giuoco conduce gli uomini e le fraudi e malvagità che da quello ne seguono. Questa è tenuta et è veramente la più magra e la più fredda e la più vana novella di tutte le cento».¹⁸⁸ Nell’*Incognito* sembra in qualche punto non riuscire a contenere il fastidio per la ricerca di arcaicità dei Cruscantì. La spiegazione del lemma “Cella. Quella che oggidì diremmo cappella. Valerio Massimo tradotto: il quale collegio negava una cella poter essere sacrificata a due dei” viene commentata nel seguente modo: «Vogliamo storpiar la lingua per dare autorità a un ignorante che tradusse *sacellum* in *cella* in cambio di *cappella* e *sacrari* in *esser sacrificato* in cambio di *consegreto*?».

Sono molte le occasioni in cui il commento è secco e piccato, come nelle postille alle *Prose*: «Non è vero assolutamente».¹⁸⁹ Nelle postille alla *Commedia* definisce senza mezzi termini alcuni versi «versacci» (*Purg.*, I 69; VIII 80; XXXI 23); o «zoppi» (*Purg.*, XXII 8; XXVI 77; *Par.*, XIV 94).¹⁹⁰ In un altro punto: «Questa è una ciancia, che il Poeta accetta per istoria e non contiene in sé verità alcuna. Né meno è vero che Gregorio Santo pregasse per l’anima di Traiano» (*Purg.*, X 73, segg.).¹⁹¹

¹⁸⁵ *Incognito da Modena*, cit., pp. 133 e 135.

¹⁸⁶ *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 102. Tinte così forti nelle espressioni usate ricordano per certi versi Speroni e, in particolar modo, Castelvetro.

¹⁸⁷ Tutti i brani sono citati da Renata D’Agostino (*Il Tassoni* cit.) a p. 23.

¹⁸⁸ *Postille al «Decameron»*, cit., p. 37.

¹⁸⁹ *Il Bembo di Tassoni*, cit., p. 21.

¹⁹⁰ In G. Rossi, *Studi e ricerche*, cit., p. 58

¹⁹¹ *Postille alla «Commedia»*, cit., p. 380.

Non pochi postillati sono probabilmente giovanili, scritti prima della *Secchia rapita*. Un loro studio, che in molti casi è di scarsa rilevanza se li si assume autonomamente, può risultare determinante per comprendere processi che hanno interessato la stesura del poema eroicomico. Alcuni sembrano in determinati punti quasi una palestra del linguaggio in parte serio e in parte burlesco elaborato nel corso degli anni che passano dall'inizio della stesura alla *princeps* a stampa.

Se i postillati ad opere linguistiche e poetiche possono in questa ottica essere importanti, a maggior ragione lo saranno le imponenti e fittissime postille all'*Orlando furioso*, le cui caratteristiche, in buona parte comuni a quelle degli altri postillati, ma con importanti eccezioni, saranno analizzate nel prossimo capitolo.

1.3. La pratica del postillare in Tassoni. Perché postilla e non commento?

Alla fine della veloce analisi delle sue note a margine, si può sostenere che il Tassoni postillatore è caratterizzato da elementi costanti che lo rendono riconoscibile, sia per motivi stilistici che grafici.¹⁹²

Le chiose proposte nelle pagine precedenti analizzano aspetti linguistici (grammatica, uso di lemmi scorretto e inadatto al contesto, imprecisioni, interpretazioni troppo letterali), metrici/retorici/stilistici (osservazioni sui versi, sulle figure retoriche, incomprensione della figuralità, attacco alle ridondanze e all'oscurità, elogio della chiarezza) e narrativi (immagini inappropriate, comportamento dei personaggi e dell'io lirico sconvenienti). Alcune postille sono poi testimonianze di erudizione scientifica, storica, letteraria e linguistica. Infine è stato fornito un campione di quelle in cui il marchio di fabbrica di Tassoni è più evidente e immediatamente riconoscibile (invadenza di riferimenti biografici e riferimenti espliciti alla contemporaneità, polemica con gli avversari, ironia, apprezzamenti antifrastici, invenzioni verbali e attacco diretto, sarcastico, violento).

È lecito domandarsi come mai il genere della postilla sia tanto praticato da lui e gli risulti, in qualche modo, congeniale. Anche se l'esistenza di alcuni postillati è stata solo segnalata senza ulteriore verifica, e per giunta in un

¹⁹² Per lo studio dei quali si rimanda a P. Puliatti, *Metodi di trascrizione del Tassoni*, in A. Tassoni, *Scritti inediti*, cit. pp. 218-34 ed alla nota sull'autografia tassoniana inserita nell'appendice di questa tesi.

periodo in cui si è sviluppata una vera e propria “mania” del libro postillato tale da mettere in dubbio la veridicità di alcuni di queste attribuzioni,¹⁹³ possediamo salvo smentite 15 testi con note di sicura paternità dell’*auctor* eroicomico. Una presenza così massiccia di volumi annotati può essere ricondotta a caratteristiche peculiari del modo di lavorare dell’autore?

1. Se fino ad ora si è cercato di fornire un rapido sguardo sui singoli postillati, diventa necessario compiere uno sforzo di generalizzazione, ragionando sulla tradizione in cui si inseriscono i *marginalia* tassoniani, sulle loro peculiarità, sulla destinazione e su alcune caratteristiche della scrittura del poeta modenese.

Innanzitutto va precisato che la consuetudine di apporre postille gli è propria non solo nell’annotare opere altrui, bensì anche nell’attendere alla stesura di seconde edizioni delle proprie, per le quali lavora aggiungendo note manoscritte su stampe già édite o su striscioline di carta ad esse incollate. Questo modo di lavorare, ben evidente in due esemplari autografi della *Secchia* conservati nell’Archivio Comunale di Modena,¹⁹⁴ è descritto da Puliatti:

Era abitudine del Tassoni, nel preparare riedizioni delle sue opere, utilizzare esemplari di precedenti stampe apportando su di essi le correzioni o con postille a margine e nell’interregio o con aggiunte su fogli intercalati.¹⁹⁵

Ne è un esempio significativo anche il lavoro di postillatura su una stampa delle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, in vista di una ripubblicazione

¹⁹³ Cfr. A. Coron, *Gli esemplari postillati: dallo studio dell’erudito alla collezione del bibliofilo* in *Nel mondo delle postille*, a cura di E. Barbieri, Milano, C.U.S.L., 2002, pp. 169-91. A detta di Coron, tra fine Seicento ed inizio Settecento si raggiunge il culmine dell’interesse di bibliofili e studiosi per i postillati. Se fino al penultimo decennio del Seicento sul mercato antiquario si considera migliore un libro non imbrattato da note, a partire dal XVIII secolo si ritiene che la loro presenza impreziosisca l’esemplare, rendendolo unico (p. 175). Il fatto è sicuramente vero per i postillati tassoniani, la cui gran parte è trovata e segnalata ad inizio Settecento, cosa che deve mettere in guardia, poiché il desiderio dei bibliofili di trovare un autografo tassoniano può aver portato a sviste, come nel caso, già segnalato in nota, del postillato di Giulio Ottonelli, pubblicato nel 1698 come inedito tassoniano (*Annotazioni sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit.).

¹⁹⁴ L’attestazione dell’autografia e tutte le informazioni sugli esemplari sono riportate da Besomi nell’*Introduzione* a A. Tassoni, *La Secchia rapita, II, Edizione definitiva*, a cura di O. Besomi, Padova-Roma, Antenore, 1990, pp. LI-LIV.

¹⁹⁵ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986, p. 980.

mai avvenuta, che fu sfruttato da Muratori per una edizione critica del testo a un secolo dalla sua comparsa.¹⁹⁶ Questo metodo di lavoro è comune a molti autori fin dagli albori della stampa (un caso celeberrimo è quello del *Furioso* del '21 postillato da Ariosto in vista dell'edizione del '32) e rientra in un campo di studi ben noto della filologia di autore.¹⁹⁷ Tuttavia in Tassoni è un *modus operandi* applicato sempre; l'unico, a detta di Puliatti, da lui usato per lavorare su testi già pubblicati:

Il suo metodo di scrittura [di Tassoni] consisteva nell'apportare modifiche, "giunte" e varianti direttamente sui testi (manoscritti o a stampa che fossero) in interlinea, a margine o in interfogli, senza tenere brogliacci di alcun genere [...] al punto da trovarsi in situazioni disperate nell'eventualità di perdita degli esemplari riformati e "aggiunti".¹⁹⁸

Questa osservazione di Puliatti mostra quanto l'annotazione a margine sia presente in tutto il lungo arco della produzione artistica dello scrittore modenese e quanto sia congeniale al suo modo di lavorare su testi propri ed altrui.

Oggetto di analisi del presente studio, però, sono i «postillati con glosse e commenti di vario genere per spiegare il testo in generale o su punti specifici»,¹⁹⁹ quelli, cioè, a testi non propri. Questo tipo di pratica nasce dalla tradizione medievale della chiosa, la quale distingue gli interventi sul testo grossomodo in due tipologie. La prima è l'*explanatio litterae*, che in genere è interlineare e si trova in luoghi prossimi al passo cui si riferisce. Questo tipo di nota serve a fornire spiegazioni rapide, immediate e dirette in merito ad oscurità

¹⁹⁶ L'esemplare postillato presenta la nota manoscritta autografa preliminare «Rivedute ed ampliate dal med.o autore» ed è custodito a Modena, sotto la segnatura α. S. 2. 10. L'edizione del Muratori cui ci si riferisce è *Le rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del sereniss. Sig. duca di Modena*, in Modena, per Bartolomeo Soliani stamp. Ducale, 1711.

¹⁹⁷ Nella sua sintetica classificazione delle varie tipologie e destinazioni delle postille, Giuseppe Frasso parla delle postille ai propri testi, che servono ad apporre correzioni, preparare nuove redazioni o per fare autocommento in G. Frasso, *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo*, in «Aevum», a. 69 (1995), vol 3, pp. 617-40 : 638. Cr. anche P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi italiani, 1470-1570*, Ferrara, UnifePress, 2009.

¹⁹⁸ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 1054 n.

¹⁹⁹ G. Frasso, *Libri a stampa postillati*, cit., p. 637.

grammaticali, lessicali o dovute ad abbreviazioni. Pertanto lo scopo di questo tipo di chiose è puramente “di servizio”, volto ad una maggiore leggibilità del *codex* per il lettore che in futuro si troverà a maneggiarlo. La seconda è l’*explanatio de sensu*, situata nei margini, più estesa, che rimanda a luoghi del testo non sempre prossimi. Questa seconda tipologia è costituita da glosse più ampie e circostanziate, che si occupano di trascrivere commenti al testo principale, di ragionare sul senso non letterale o di prodursi in riflessioni che hanno un legame più o meno diretto con l’esemplare, che può anche fungere da semplice pretesto. Questo secondo tipo può rappresentare la fase preliminare di un commento totalmente indipendente, scritto e pubblicato in altra sede.²⁰⁰

Rispetto al manoscritto, la stampa disambigua il testo, inserendo numeri di pagina e altri elementi che rendono la lettura più facile ed immediata, laddove nel Medioevo era prevista una partecipazione attiva del lettore per l’interpretazione di quanto era scritto. Diminuiscono quindi gli interventi chiarificatori:

I lettori di tutto il Medioevo, anche molto dopo che il libro era stato confezionato, si sentivano liberi di chiarire il significato del testo con aggiunte e modifiche di elementi di prosodia, punteggiatura e postille marginali. Sotto l’influsso della stampa, la lettura diventava sempre più un’attività di ricezione passiva del testo che era completamente chiaro e privo di ambiguità.²⁰¹

La postilla al libro a stampa è il più delle volte prossima al concetto di *explanatio litterae*. Gli interventi sono generalmente più brevi e pensati come appunti per lezioni accademiche (è il caso di molti postillati del Castelvetro, ad esempio), come lavoro di schedatura di un testo propedeutico alla stesura di un commento o per un uso strettamente privato senza “secondi fini” immediati; servono, in altri termini, prevalentemente per evidenziare alcune cose notate durante la lettura. I postillati di questo ultimo tipo sono ovviamente quasi sempre disordinati e non sistematici, in quanto il postillare perde ogni destinazione pubblica e quindi, conseguentemente, ogni interesse esplicativo a beneficio di un destinatario:

²⁰⁰ Imprescindibile riferimento per l’analisi della chiosa e del suo passaggio a postilla è L. Holtz, *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino, Vol III, La ricezione del testo*, pp. 59-112, Roma, Salerno, 1995.

²⁰¹ P. Saenger, M. Heinlen, *La descrizione degli incunaboli e le sue conseguenze per lo studio della lettura nel Quattrocento*, in *Nel mondo delle postille*, cit., pp. 73-104 : 96.

Il lettore moderno, se aggiunge postille marginali, registra personali reazioni alla lettura del testo. Invece, le note di lettura tardo medievali rinvenute negli incunaboli riflettono una preoccupazione di chiarificazione del testo a vantaggio della comunità dei dotti attraverso l'eliminazione di tutte le possibili ambiguità. Questo sforzo culminava nel desiderio di rendere ogni pagina in una forma memorizzabile, facilmente ricordabile e accessibile ai successivi lettori.²⁰²

L'operazione del postillare senza preoccuparsi di un destinatario esterno è più simile al prendere appunti che allo stendere un commento. Usando la formula efficace di Giuseppe Frasso, è la pratica del «leggere “con la penna in mano”».²⁰³

Per quanto riguarda le postille tassoniane, esse oscillano tra la pura spiegazione dell'opera e l'aggressione o il coinvolgimento diretto dell'autore. Sebbene si mostrino più simili alla brevità ed all'asistematicità dell'*explanatio litterae*, raccolgono in sé anche alcune caratteristiche della chiosa argomentativa.

In casi in cui il mittente coincide con l'unico destinatario concepito, non sorprende l'uso di una grafia sciatta e poco intellegibile, come quella che si riscontra nelle note tassoniane, così diversa dalla bella italica tarda propria di chi è stato a lungo segretario di potenti cardinali romani.²⁰⁴ Per lo stesso motivo, non c'è preoccupazione nel lasciare le postille sospese o nello scrivere considerazioni impressionistiche ed imprecise che possono essere contraddette da altre apposte più avanti nel testo. Queste caratteristiche dipendono dalla condizione materiale della stesura e dai limiti spesso esigui dello spazio bianco nella pagina a stampa.

Esistono molti postillati in cui si annotano luoghi del testo in modo neutro e con intento di servizio, con una funzione più vicina a quella della sottolineatura che a quella del commento. Quelli tassoniani a questa possibilità associano il tono aggressivo, le invenzioni linguistiche, le prese di posizione nette, i commenti ironici o sprezzanti, i giochi linguistici che alle volte si sviluppano

²⁰² Ivi, p. 91.

²⁰³ G. Frasso, *Introduzione*, in *Nel mondo delle postille*, cit., p. ix.

²⁰⁴ Le due grafie, l'una ampia, elaborata ed elegante, l'altra minuta e poco curata, sono così distanti da sembrare appartenenti a due mani diverse. Il confronto che ne fa Besomi su uno dei due esemplari autografi custoditi dall'archivio comunale di Modena, sul quale sul corpo del testo steso in bella grafia sono apposte striscioline di carta con varianti ed aggiunte in grafia poco controllata, non lascia adito a dubbi sulla condivisa paternità tassoniana. Cfr. Besomi, *Introduzione* in *La Secchia rapita, I redazione*, cit., pp. xxxviii-xl e ID. *Introduzione*, in *La secchia rapita, redazione definitiva*, cit., I- liv.

autonomamente rispetto al testo, rimanendo sempre fulminei, senza mai assumere la forma distesa di un lungo ragionamento. Osservazioni originali sono sempre presenti e questo conferisce un valore maggiore alla produzione tassoniana. Le note diventano utilissime per comprendere la personalità dell'autore, la sua produzione, le sue modalità di scrittura che si ritrovano in parte anche nelle opere maggiori.

In genere i postillati del Modenese sono stesi di getto, in modo sintetico e senza ricercare minimamente né coerenza, né un *fil rouge* che cucia una nota con le altre. Gli interventi sono brevi, spesso di poche o una sola parola. Raramente assumono un respiro più ampio. Tuttavia, come si è già detto, è un dato da non trascurare il fatto che Tassoni postilli tanto e nell'arco di tutta la vita. Se alcune postille a Boccaccio e probabilmente le note al margine al *Furioso* sono riconducibili al massimo ai primi anni del Seicento,²⁰⁵ quelle alla seconda edizione del *Nuovo mondo*, stampata nel 1628,²⁰⁶ non possono che risalire agli ultimi anni di vita del poeta. Una pratica così costantemente esercitata su testi propri ed altrui merita una riflessione generale, che approfondisca la presenza del carattere di a-sistematicità, di frammentarietà, di struttura aperta e suscettibile a continue mutazioni nella produzione letteraria di Tassoni. La pratica del postillare, la quale assomma in sé tutte queste caratteristiche, diventerebbe, così, l'esercizio più congeniale allo stile di Tassoni. Sarebbe interrogabile come un modo di scrivere che riflette le tendenze generali della sua produzione poetica e letteraria.

Questa osservazione è ancora più importante se si considera che non è comune una così diffusa attività di postillatura. Marino, *dominus* letterario degli anni in cui il Modenese stende buona parte dei suoi postillati, così definisce questa pratica letteraria:

Pochi uomini di grido o d'ingegno grande si sono applicati a far postille, annotazioni o scolie sopra libri non composti da loro. Perciò chi può volare con le penne proprie, non deve andar mendicando l'altrui, come fece il ranocchio, che per correr forte, non potendo da se stesso, si attaccò alla coda altrui.²⁰⁷

²⁰⁵ Cfr. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, cit., p. 33. Si parla delle postille all'edizione giolittina del *Decameron* del 1538 come «parto di gioventù».

²⁰⁶ *Il Mondo nuovo del cavalier frà Tommaso Stigliani, diviso in trenta quattro canti, con gli argomenti dell'istesso autore*, Roma, appresso G. Mascardi, 1628.

²⁰⁷ G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglieminetti, Torino, Einaudi, 1966, p. 141.

Tra gli scritti di Tassoni, invece, si inserisce l'elenco di almeno 15 postillati ed un solo commento, le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*. Non è consequenziale che ogni postillato diventi commento, essendo le finalità ed il tipo di lavoro spesi per produrre l'una e l'altra tipologia di testi molto diversi. Eppure nell'introdurre le postille all'*Orlando furioso*, Maria Cristina Cabani sostiene che il loro numero elevato fa supporre l'intento di produrre un commento.²⁰⁸ Lo stesso si potrebbe supporre per i tre postillati al *Decameron*, a cui, secondo Puliatti, «per la sistematicità potrebbe darsi il titolo di Considerazioni sul *Decameron* del Boccaccio».²⁰⁹ Queste affermazioni cozzano con la totale mancanza negli scritti e nell'epistolario tassoniano della menzione di questi postillati e dell'intento di rimaneggiarli. Tuttavia non sia considerato banale interrogarsi sul perché a tanti scritti frammentari non corrisponda una rielaborazione in un testo sistematico. A tale domanda si può rispondere facendo appello alla natura materiale del postillato, che implica l'asistematicità. Ma tale risposta merita un approfondimento. Facendo un veloce sopralluogo nell'officina tassoniana, si noterà una tendenza continua alla non chiusura anche tra opere molto più elaborate dei postillati.

2. L'analisi che segue attraverserà velocemente tutta la produzione saggistica e poetica dello scrittore modenese, soffermandosi in particolare su alcuni postillati, sulle *Considerazioni*, sulle fasi di elaborazione dei *Pensieri* e su quelle della *Secchia* e dell'*Oceano*.

La prima tappa di questa dimostrazione riguarda i postillati alla stessa opera, ma con destinazioni diverse. Se è estremamente probabile che le note a margine per uso privato siano stese in modo rapido, casuale e non strutturato, si verificherà uno scarto rispetto a questo modello in quei postillati concepiti per una fruizione esterna?

Non possediamo, né abbiamo notizia dell'esistenza di un postillato ai *Rerum vulgarium fragmenta* che abbia fatto da base alle *Considerazioni*, nonostante Puliatti ne dia per certa l'esistenza.²¹⁰ Di contro sono almeno due i

²⁰⁸ Cfr. M. C. Cabani, *Alessandro Tassoni postillatore dell' «Orlando Furioso»*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, p. 136. L'affermazione della studiosa sarà discussa più approfonditamente nel primo paragrafo del secondo capitolo.

²⁰⁹ P. Puliatti, *Le letture e i postillati*, cit., p. 32.

²¹⁰ Puliatti parla di «la stesura delle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, nell'inverno 1602-1603, in forma di postille prime che di disteso discorso critico», in P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni (II)*, in «Studi secenteschi», XXII (1982), pp. 195- 276 : 198.

casi in cui si può essere sicuri che le postille hanno un pubblico designato che non coincide con lo scrivente.

Mi riferisco innanzitutto all'*Incognito da Modena sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca*. È già stato ricordato in questa sede che il testo è concepito da Tassoni per incentivare i Cruscantì a migliorare alcune voci della prima edizione del *Vocabolario*, ritenute scorrette o ottusamente desuete. Il testo presenta un titolo, un'introduzione che illustra l'opera e le sue finalità ed un breve *explicit*. È quindi evidente che è concepito come opera autonoma, presentato in forma indipendente rispetto al lemmario cui si riferisce. Ci sono poi pervenuti anche i *marginalia* scritti di pugno del Tassoni alla stessa edizione del *Vocabolario*, pubblicati recentemente da Andrea Masini, che fanno da avantesto rispetto all'*Incognito*.

Se si confrontano i due scritti,²¹¹ non si nota nessuna sostanziale differenza, nessuno scarto di elaborazione degno di nota. Le singole postille non vanno al di là di poche righe né in un caso né nell'altro. Non c'è nessun discorso che esuli dal riferimento diretto allo specifico lemma. Masini spende in merito parole molto chiare: «Se è vero che le annotazioni censorie penetrano in tutte le pieghe del primo *Vocabolario*, non per questo si può accreditare al Tassoni un disegno critico organizzato e sistematico [...] le postille nascono molto spesso sotto il segno dell'impulsività, degli scatti umorali, talora dell'acredine anticruscante».²¹² L'editore moderno parla anche dell'«impulsività delle reazioni censorie» accompagnata da «un certo disordinato diletterismo».²¹³

Se può sembrare non strano che postille sparse abbiano tale carattere, già in questo caso non è detto che la loro finalità sia legata ad un uso strettamente personale, che giustificherebbe in pieno una formulazione stringata. «Le postille, almeno in parte, nascono come un contributo teso a segnalare le manchevolezze del *Vocabolario* e a suggerire, in copiosa serie, correzioni e indispensabili integrazioni».²¹⁴ Ciò vuole dire che le annotazioni non sono scritte per essere lette in quella sede, ma sono già parzialmente pensate per confluire nell'*Incognito* che avrà destinazione pubblica, benché molto ristretta e specialistica.

²¹¹ Nelle edizioni citate di Tassoni, *Scritti inediti*, cit. e ID. *Postille al primo vocabolario della Crusca*, cit.

²¹² Masini, *Introduzione*, in Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*, cit., p. xxxvi.

²¹³ *Ivi*, p. xlix.

²¹⁴ *Ibid.*

Se si paragonano poi le postille all'*Incognito*, dove la sede altra del manoscritto fa venire meno le condizioni materiali di esiguità degli spazi bianchi laterali (pur sempre relativa negli enormi tomi del *Vocabolario*), si nota che le osservazioni rimangono brevi, anche quando il lemma incoraggerebbe una riflessione di maggior respiro. Prendendo ad esempio la voce "Romanzo", la definizione delle postille è di 4 righe, con aggiunta di pochissime parole nell'*Incognito*, che pure potrebbe spaziare maggiormente.²¹⁵

Se la sinteticità può essere considerata scontata in postille ad un vocabolario, si può facilmente verificare che altrove si ripete lo stesso metodo, confrontando le note al *Mondo nuovo* di Stigliani, apposte su un esemplare a stampa del poema, con quelle contenute nel manoscritto diffuso con lo pseudonimo di Bianco Bianchi da Sissa, probabilmente a sua volta destinato ad un uso esterno. In questo caso, il riferimento ad un poema narrativo rende possibili maggiori divagazioni e discorsi più ampi.

A detta di Renata D'Agostino,

nel nuovo commento tassoniano il controllo della spontaneità con la conseguente riduzione della carica umorale a favore di un discorso più tecnico e classificatorio dei differenti tipi di trasgressione stilistico-formale e contenutistico, non consente più di individuare la varietà dei livelli in cui si dispiega, come si è visto sopra le postille ambrosiane, la verve polemica del Modenese. L'arguzia tassoniana, tuttavia, nonostante abbia perso le sue tonalità più accese e violente, non si spegne, ma si sposta su un piano di ironia velata, valorizzata dal tono dimesso e calmo del commento falsamente esplicativo.²¹⁶

La studiosa nota un cambiamento di registro, una maggiore ponderazione rispetto alle impulsive postille apposte alla prima edizione del poema. La critica al *Nuovo mondo* di "Bianco Bianchi" finisce per diventare più posata rispetto al primo postillato,

non tanto per nuove acquisizioni rispetto alle postille, quanto piuttosto per l'evolversi della forma del commento da battuta secca, divertita o ironica o caustica che sia, in ragionamento più elaborato che si avvale frequentemente dei

²¹⁵ Ivi, p. 144 e Tassoni, *Scritti inediti*, cit., p. 145. Trascrivo la definizione dall'*Incognito*, mettendo in grassetto i pezzi aggiunti rispetto al postillato: «<il> **punto sta che l'Infarinato sia autore da credergli**. Romanzo comunemente s'intende libro di finzioni senza fondamento di verità, come Amadis di Gaula e gli altri che furon prima scritti in lingua castigliana, che gli Spagnuoli **stessi** chiaman parlar romanzo, **quasi romano guasto o romanesco antico**».

²¹⁶ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 50.

ricorsi, in chiave seria o paradossale, ad autorità della “dicitura” e della “poetica” o di rinvii esemplificativi a casi analoghi all'interno del testo.²¹⁷

Dunque nel passaggio alle *Bellezze*, la D'Agostino avverte una maggiore elaborazione. Ciononostante, due osservazioni sono possibili. La prima è sulla natura del testo, che seppur effettivamente più elaborato, rimane un postillato, in cui ogni chiosa non supera pochi righe di lunghezza ed è immancabilmente relata solo ai versi che commenta. Mai si usa il testo come pretesto per digressioni (come nel caso delle *Considerazioni*) né per una critica più generale al Materano, che coinvolga altri luoghi della sua produzione o anche solo altre stanze del *Mondo nuovo*. Le note sono brevi strali lanciati rapidamente, arguzie che non cercano una chiave di lettura unitaria del testo.

La seconda osservazione è che le *Bellezze* si interrompono dopo i primi sei canti. L'unica idea forte che si cerca di comunicare è che il poema di Stigliani è pessimo in tutti i suoi aspetti. Dopo aver dato prova di questo nelle prime centinaia di versi, l'opera può concludersi bruscamente con una *boutade* che rientra perfettamente nello spirito tassoniano: «Lettore io volea proseguire gli altri canti, che nel mio testo restavano al numero di 14. Ma intendendo che 'l Poeta n'ha publicata un'altra ventina, la spesa della carta m'ha spaventato, però di grazia contentati per hora di questi sei».²¹⁸ La pratica dell'interruzione improvvisa è esercitata anche in questa sede. Le *Bellezze del Mondo nuovo*, dunque, sono un insieme di dettagli che non formano un'immagine completa.

Questo effetto, è bene ripeterlo, può ancora essere considerato connaturato alla pratica del postillare, in quanto si tratta sempre di note e non di commento. Sono solo osservazioni fatte da un lettore attento e, per sua stessa ammissione, «maligno».²¹⁹ Si può insomma replicare che nello scegliere questa forma, il poeta va naturalmente incontro alla disorganicità, che non trova riscontro nelle opere più elaborate.

Ma i tre aspetti fondamentali dei postillati: l'a-sistematicità, la forma aperta e frammentaria ed il loro essere laboratorio, cantiere di riflessione potenzialmente permanente, attraversano trasversalmente tutta la produzione tassoniana, come si cercherà di mostrare rapidamente nelle pagine seguenti.

²¹⁷ *Ivi*, pp. 53-54.

²¹⁸ In *Ivi*, p. 98.

²¹⁹ A. Tassoni, *Scritti inediti*, cit., p. 125.

3. L'avvertenza posta in apertura delle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* recita: «Lettore, opera di viaggio è questa, tessuta nel cuor del verno, parte tra l'onde e gli scogli di un tempestoso mare, parte fra le balze, e 'l arene di due infecondi regni [...]». L'autore dichiara fin dalle prime parole che il commento è stato scritto in modo frettoloso, durante il viaggio compiuto per conto del cardinale Ascanio Colonna in Spagna (1602-3). Il dato sull'elaborazione forzatamente precaria non è casuale ed è ribadito varie volte, *ex abrupto*, in pagine più interne dedicate al commento vero e proprio: «Ma viemmi da ridere, che mentre sto qui scrivendo nell'osteria della Fortuna, s'è gelata tutta questa marina, e tutto questo stagno di Martega di sorte, ch'egli ci vorrà altro, che sospiri a rompere il ghiaccio per uscirne».²²⁰ E ancora, nel commento all'ultima canzone: «Nell'entrare appunto in Saragozza mi sopravanza questa Canzone [...]».²²¹ Rammentare ogni tanto, all'improvviso, la situazione contingente in cui sarebbero state scritte le pagine poi pubblicate conferisce al testo un voluto (e bizzarro) sapore diaristico, da zibaldone occasionale. È come se lo scrittore volesse far dimenticare di aver avuto oltre 5 anni per rielaborarlo prima della stampa (avvenuta nel 1609), lasciando testimonianze del momento presunto della sua creazione, facendo intendere che sia stata rapida ed estemporanea, nonché rimasta per certi versi vicina ad una forma primitiva non ancora rifinita.

A differenza di quanto affermato forse anche in virtù di una scherzosa affettazione di modestia, il testo è fortemente elaborato. Non mancano commenti stravaganti, che adoperano i versi petrarcheschi come spunto per lunghe dissertazioni erudite, avvicinando il testo in alcuni punti ai coevi *Pensieri*.²²² Eppure ci si trova davanti ad un vero commento, con un inizio ed una fine e con rilievi puntuali su tutte le poesie del *Canzoniere*, dalla prima all'ultima. Nonostante le digressioni, la tesi, enunciata nella premessa, rimane il perno attorno al quale ruota tutta l'opera. Le *Considerazioni* sono dunque un libello compatto, complesso e ragionato. Ciononostante l'autore ne rivendica la stesura rapida e lo stato di bozzetto.

Rivendicazioni simili sono comuni a tutte le prefazioni tassoniane, rappresentando un vero e proprio marchio di fabbrica di opere che in realtà

²²⁰ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 228.

²²¹ *Ivi*, p. 460.

²²² Ad esempio, alcuni versi del secondo sonetto danno il là ad una lunga e curiosa dissertazione erudita di carattere astronomico (pp. 14-16), simile ad alcune presenti nell'*opus magnum* pubblicato in parte nel 1608 e poi ristampato nel '12.

conoscono una lunga gestazione. Ma al di là di una prassi non estranea al gusto del tempo ed al *lusus* caro al poeta di fingere redazioni-lampo, c'è un altro motivo per cui Tassoni apre l'opera con questa dichiarazione: la voluta tendenza a presentare la sua produzione, non solo poetica, come antisistemica, antidogmatica ed estranea alla forma chiusa. Molte opere, tra le più importanti, ostentano la mancanza di *labor limae*. Anche quando dà alle stampe scritti che presentano la sua volontà ultima, cerca di evocare l'idea di uno statuto precario, lontano dall'essere definitivo. Se questo aspetto può essere connaturato a testi manoscritti, è di certo più forzoso nelle stampe, che cristallizzano la forma del testo, sancendo un punto di non ritorno.²²³ Fondamentali per chiarire questo aspetto sono le parole di Quondam:

L'individuazione, forse la scelta, del manoscritto da portare in tipografia, da sottoporre a composizione, mirata o casuale che sia, produce la fissazione del testo, rallenta e disarticola la stellarità della sua riproduzione, muta il modo stesso, insomma, della trasmissione.²²⁴

Malgrado ciò, nelle opere maggiori di Tassoni, i *Pensieri diversi* e la *Secchia rapita*, le cose non stanno esattamente così. In un caso abbiamo un testo "scientifico", che richiederebbe un rigore maggiore rispetto a scritti poetici, nell'altro un poema nella struttura epico, seppur ibridato con il basso-comico, che è ad inizio Seicento il genere per eccellenza della forma rigidamente fissata e codificata. Le differenze tra i due testi sono macroscopiche, ma in entrambi sono presenti richiami espliciti alla forma aperta.

4. I *Pensieri* sono ritenuti da Tassoni il suo *opus magnum*. Se la prima edizione, che porta il nome di *Parte de' quisiti*, è del 1608,²²⁵ l'ultima che presenta variazioni dovute alla volontà dell'autore è quella postuma del 1636.²²⁶

²²³ È ovvio ma doveroso il richiamo allo studio di W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986.

²²⁴ A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, Volume II, *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, pp. 555-686 : 603.

²²⁵ *Parte de quisiti del S. Alessandro Tassoni modonese, dati in luce da Giulian Cassiani, e dedicati. Agli illustriss. signori Accademici della Crusca*, In Modona, per Giulian Cassiani, 1608.

²²⁶ Cfr. Puliatti ritiene che per l'edizione del '36, «l'intervento del Tassoni c'è stato *ante mortem*, e sostanziale; sicché G, ancorché postuma, rappresenta veramente l'ultima volontà

Ciò vuol dire che all'elaborazione dell'opera il Modenese si dedica costantemente dall'inizio del Seicento fino alla morte. In questo enorme laboratorio in perenne attività confluisce tutta una serie di brevi testi, sviluppati a partire perlomeno dal 1595. Alcuni di essi, concepiti in occasione di dispute accademiche, hanno un carattere occasionale, una stretta circolazione ed un fine ludico, motivo per il quale rimangono confinati alla forma manoscritta.²²⁷ Tuttavia il loro autore li rielabora e li riadatta ai *Pensieri*, lavorandoci ripetutamente nel corso della sua lunga vita.

La *Difesa d'Alessandro Macedone* (1595) è il più antico e consiste in un discorso in tre parti in cui Annibale Sasso e Scipione Valentino, «per passare il tempo con qualche ragionamento piacevole», discutono in merito alla grandezza di Alessandro Magno, con pareri discordanti. La *Difesa* viene subito trasformata nel *Ragionamento tra il signor cavalier Furio Carandino et il signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel Duodecimo dell'Inferno di Dante* (1597),²²⁸ donato ad Alessandro d'Este. Il testo, nuovamente riadattato e ridotto all'enunciazione delle tesi priva della finzione dialogica, converge nei *Quesiti* (1608),²²⁹ poi nella *Varietà de' Pensieri* (1612) e nelle successive edizioni dei *Pensieri diversi* (1620 ecc).

L'*Encomio sopra il boia* (1606) nasce come «un frammento allegato ad una lettera del Tassoni diretta all'erudito e rimatore aquilano Giuseppe Malatesta», poi confluito nei *Quesiti*.²³⁰ Il manoscritto, anche in seguito a polemiche, viene

dell'autore e costituisce per completezza la redazione definitiva dei *Pensieri*», in P. Puliatti, *Tradizione e costituzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 937-996 : 994.

²²⁷ Probabilmente il *Discorso in Biasimo delle lettere e L'encomio sopra il boia* furono pronunciati dall'autore durante gli incontri dell'Accademia degli Umoristi, in cui Tassoni militò, ricoprendo anche la carica di principe (1606-07). I due discorsi, infatti, «risentono del condizionamento imposto dall'ambiente accademico ad un certo tipo di produzione nata sul terreno delle semplici esercitazioni; ed è proprio la paradossalità e l'apparente assurdità delle tesi sostenute a far supporre, almeno per il primo discorso, in linea con quell'uso, molto frequente nel costume accademico seicentesco, di sostenere un'idea affermandone poi il contrario», in P. Russo, *L'Accademia degli umoristi*, in «Esperienze letterarie», IV (1979, vol. 4), pp. 47-61 : 54n.

²²⁸ «La materia [della Difesa] è affine a quella del *Ragionamento*; ma, essendo la stesura anteriore, la trattazione ha piuttosto l'aspetto di una "selva", carica di un eterogeneo coacervo erudito» in P. Puliatti, *Bibliografia*, cit., p. 446.

²²⁹ *Quesiti CXXXIX-CXLIX*, in *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 166-175.

²³⁰ Puliatti, *Tradizione e costituzione*, cit., p. 950. Nello stesso periodo Tassoni caldeggiò l'ammissione di Malatesta nell'Accademia degli Umoristi.

sottoposto a «radicale revisione»²³¹ e reso meno “scandaloso”, diventando, nel 1608, il quesito CLI: «Se il boia sia infame».²³²

Il *Discorso in biasimo delle lettere* nasce in sede accademica ed è rielaborato per i *Quesiti* del 1608. Qui il titolo diventa «Se le discipline e le lettere <sieno utili nella vita civile >», (ques. CL) ma sotto è scritto: «manca la questione». Cioè c'è il titolo, ma non il contenuto.

Lo scritto forse più importante tra quelli che convergeranno nei *Pensieri* sono le *Sentenze*, un insieme di massime redatte in latino, di cui Puliatti ipotizza la stesura nel periodo 1603-1608,²³³ aggiungendo: «Quanto alla loro collocazione in seno all'itinerario dello scrittore, le *Sentenze* rientrano senza dubbio nella preistoria dei *Pensieri*, vale a dire in quella serie di “studi” preparatori e di esperimenti prerredazionali di cui fanno parte anche il *Discorso in biasimo delle lettere*, l'*Encomio sopra il boia* e, intenzionalmente o meno i due florilegi omerico e tacitiano».²³⁴ Le *Sentenze*, in latino, mostrano già l'enciclopedismo disordinato dei *Quesiti*. Pur essendo in parte autonome, spesso faranno da base ad alcuni singoli quesiti presenti nell'omonimo testo a stampa.

Tutti gli scritti presentati brevemente in queste pagine insieme a pochi altri costituiscono la fase giovanile della produzione del futuro *auctor* eroicomico e convergono, dopo esser stati riadattati, nella *Parte de' quisiti del Signor Alessandro Tassoni*, primo libro a stampa, pubblicato relativamente tardi, quanto l'autore ha già più di quarant'anni.

Anche se si perde l'elasticità del manoscritto, fin dal titolo è denunciato uno stato di transitorietà. Non sono tutti i quesiti, ma solo parte di essi. Di uno, come si è detto, si ostenta addirittura la mancanza. Forse è vero che Tassoni non era riuscito ad adattarlo in tempo per la pubblicazione, ma in tal caso avrebbe potuto cancellarne anche il titolo, lasciato invece a bella posta. Puliatti giustamente riconduce l'omissione a «un puro ludo per accreditare l'asserzione sulla provvisorietà della *Parte de' quisiti* e sull'estraneità, anzi la contrarietà del Tassoni alla loro pubblicazione».²³⁵ E aggiunge osservazioni condivisibili anche sul nome scelto per il libro: «Il titolo della stampa mentre allude a futuri

²³¹ *Ivi*, p. 951.

²³² *Parte de' Quisiti*, in ID., *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. 175-184. L'*Encomio* viene ripubblicato autonomamente dopo la morte dell'autore nel corso del Seicento e in tempi recenti in F. Vazzoler, *La maschera del boia. Testi letterari italiani del XVI e XVII secolo sul carnefice*, Genova, Herodote, 1982.

²³³ P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni II*, cit., p. 200.

²³⁴ *Ivi*, p. 204.

²³⁵ Puliatti, *Tradizione e costituzione*, cit., p. 952.

impegni nello stesso campo, lascia credere ad un programma prematuramente interrotto e solo parzialmente realizzato, in analogia con quella che è stata poi a distanza di anni la protostoria della *Secchia*.²³⁶ La dedica «agli illustrissimi signori Accademici della Crusca», si apre in modo programmatico:

Doveano comparire in più numero e più curiosi questi quesiti, se non era che alcuni d'essi, avendo fatto il volo d'Icaro nell'uscire alla luce, hanno insegnato ad altri di rimanere più tosto al buio. Ma, con tutto ciò, non hanno eglino voluto lasciar di venire.²³⁷

I quesiti sono 151, blandamente cuciti tra loro per associazioni di pensiero quasi sempre arbitrarie e pretestuose. Ecco un esempio tra i tanti che si potrebbero fare prendendo i titoli della sequenza VIII-XV: «In che lingua parlerebbe chi non avesse mai sentito parlare»; «Perché molti, reputati che discorran bene, non riescano poi nelle loro operazioni»; «Perché quelli che parlano molto per lo più riescano bugiardi»; «Perché quegli che si vantano assai per lo più sieno uomini di pochi fatti»; «Perché molti ingegni acuti e pronti riescano instabili»; «Perché i litterati sogliano essere manco animosi degli uomini di grosso ingegno»; «Se sia differenza tra ignominia e infamia»; «Se 'l dir cornuto ad un uomo ammogliato sia l'istesso che dirli becco».²³⁸

Fissare sotto i torchi un libro che deve essere rivisto non inusuale nella produzione tassoniana. In verità, secondo Puliatti, i *Quesiti* «rappresentano una consapevolmente definita fase redazionale e per di più, non improvvisata né a corto di strumenti, bensì elaborata con cura».²³⁹ Resta però il fatto che l'*editio princeps* è ferma ad una fase di sviluppo indubbiamente provvisoria, rimanendo, per usare le parole della premessa autoriale dell'edizione dei 1612, un accumulo di «certi abbozzamenti di una parte di questi medesimi quisiti»,²⁴⁰ pubblicati, afferma ancora l'autore, senza ricevere la sua approvazione: «Ma non posso già approvar quegli abbozzi che, fatti allora improvvisamente senza aver libri e dappoi scarmigliati e scipati, per così dire, da chi che fosse, furon per altra mano contra il mio gusto e contra il dover publicati».²⁴¹

²³⁶ *Ivi*, p. 954.

²³⁷ *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 99.

²³⁸ *Ivi*, pp. 110-113.

²³⁹ Puliatti, *Tradizione e costituzione*, cit., p. 955.

²⁴⁰ *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 367.

²⁴¹ *Ivi*, p. 370.

Quest'ultima dichiarazione è ovviamente mendace e serve a marcare la distanza tra gli “*UrPensieri*” e quelli definitivi, che portano il nome di *Varietà di pensieri d'Alessandro Tassoni divisa in IX parti* (1612).²⁴² Il libro si ingrossa molto, con alcuni quesiti espunti ed altri aggiunti.

I *Pensieri* sono più strutturati dei *Quesiti*. Sono divisi in IX libri in base agli argomenti.²⁴³ Tuttavia anche qui il legame tra i singoli pezzi resta invariabilmente vago, arbitrario e intercambiabile, se non in tutta l'opera, perlomeno all'interno dei singoli libri. La cosa è visibile riprendendo una sequenza del libro VI, che in parte segue quella già trascritta dell'*editio princeps* del 1608: «Perché molti, riputati che discorrono bene, non riescono poi nell'operare»; «Perché sogliano i litterati esser più timidi degli uomini di grosso ingegno»; «Perché quelli che si vantano molto sieno uomini di pochi fatti»; «Perché quelli che parlano molto sogliano essere bugliardi».²⁴⁴ Come si nota, non solo è mutato l'ordine rispetto alla *princeps*, ma qualsiasi nuova variazione sarebbe ancora possibile.

Il lavoro di rielaborazione e perfezionamento, infatti, procede in modo incessante negli anni successivi. Nel corso del 1613 è scritto il X libro.²⁴⁵ Sono ancora inseriti qua e là quesiti, altri sono riscritti nel corso degli anni successivi, al punto che la riedizione del 1620, che aggiunge il X libro cambiando il nome in *Dieci libri di pensieri diversi*, quella del '27 e quella del '36 sono tutte ampliate e modificate. Lo stesso autore ci tiene informati sul continuo lavoro di aggiunta e revisione dell'opera a lui più cara. In una lettera del '26 scrive: «Io mi ritrovo di avergli aggiunta di molta materia in diversi luoghi».²⁴⁶ Ciò dimostra che per Tassoni i *Pensieri* restano un cantiere sempre aperto. Sono, per l'appunto, il libro della vita, considerato sempre perfettibile e mai definitivo. Ma sono anche concepiti come un mosaico dai contorni imprecisi che permette ed incoraggia la ridisposizione dei tasselli presenti e l'aggiunta di nuovi. Infatti

²⁴² *Varietà di pensieri d'Alessandro Tassoni divisa in IX parti, Nelle quali per via di Quesiti con nuovi fondamenti, e ragioni si trattano le più curiose materie Naturali, Morali, Civili, Poetiche, Istoriche, e d'altre facoltà, che sogliano venire in discorso fra cavalieri, e professori di lettere*, in Modona, Appresso gli Eredi di Gio. Maria Verdi, 1612.

²⁴³ La struttura è la seguente: I. Caldo e freddo; II. Cielo e stelle; III. Sole e luna; IV. Aria, acqua, terra; V. Accidenti e proprietà diverse; VI. Disposizioni, abiti e passioni umane; VII. Lettere e dottrine profane; VIII. Costumi di popoli e interessi di stato; IX. Cose poetiche, istoriche e varie; X. Ingegni antichi e moderni.

²⁴⁴ Ques. X-XIII, in *Pensieri e scritti poetici*, cit., pp. 580-83.

²⁴⁵ Puliatti, *Tradizione e costituzione*, cit., p. 976.

²⁴⁶ Lettera ad Alberto Barisoni del 14/03/1626, in Tassoni, *Lettere*, cit., II, n. 739, p. 207.

nel '22, a breve distanza dall'edizione del '20, ultima a presentare aggiunte macroscopiche, Tassoni parla già di ripubblicare il libro.²⁴⁷

Se i *Pensieri* presentano una storia testuale del genere, si deve notare che anche altre opere tassoniane condividono lo statuto di cantiere permanente. La traduzione in volgare con aggiunte degli *Annali* del Baronio è citata nelle *Considerazioni*,²⁴⁸ ma lo interessa almeno dal 1600²⁴⁹ fino alla morte, restando incompiuta, ma presente nelle lettere come testo a cui sta lavorando fino alla fine.²⁵⁰

5. Ma è soprattutto l'altro "libro grosso" di Tassoni ad essere interessante per il discorso che qui si sta portando avanti. Anche la *Secchia rapita*, infatti, denuncia una vocazione alla forma aperta, cui si associa la voluta sospensione del finale. Questi due elementi si riscontreranno rapidamente nella storia editoriale, in alcune affermazioni dell'autore e nelle stanze del poema.

È noto che il Modenese, nonostante le dichiarazioni, lavora alla prima stesura della *Secchia* tra 1614 e 1616, arrivando ad un totale di 10 canti che considera a tal punto soddisfacenti, pur avendo in mente fin dall'inizio di scriverne 12, da tentare di pubblicarli.²⁵¹ L'opera quindi avrebbe potuto ricevere il beneficio della stampa anche se in una versione manifestamente non definitiva. Solo lo sfortunato rapporto con la censura e l'editore (che finì in quel

²⁴⁷ Lettera al Sassi dell'11 giugno 1622, in *Lettere*, cit. n. 634, II, p. 120.

²⁴⁸ Qui (a p. 15) Tassoni parla del suo lavoro sugli *Annali*: «Io nel ridurre, che ho fatto in un tomo tutti gli Annali Ecclesiastici del Cardinal Baronio [...]». Lo dice l'autore stesso nella lettera dell'8 dicembre 1622, in II, *Lettere*, cit., n. 625, II, p. 113: «Quanto al compendio degli *Annali*, io non posso restringermi determinatamente ad un numero preciso di copie perché ne vorrei innanzi meno e convenirmi con uno stampatore che volesse e potesse aver pazienza di far uscire l'opera ben corretta e in bella forma».

²⁴⁹ Nella lettera del 26 dicembre 1615 sostiene «che l'anno santo [si riferisce al Giubileo del 1600] ne compendiai otto tomi in latino in otto mesi», in *Lettere*, cit., n. 299, I, p. 240.

²⁵⁰ Cfr. A Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, II, Modena, Panini, 1993. Nella lettera ad Albertino Barisoni del 26 dicembre 1615, Tassoni afferma: «Io son dietro a compendiare in volgare gli *Annali* del Baronio e spero, se non vengo distornato, di finirgli in un anno» in *Lettere*, cit., n. 299, I, p. 240. Lo stesso scritto, menzionato nel corso di anni (cfr. lettere n. 425), è poi ancora ricordato nella lettera a Brugiotti del 16 settembre 1632 come di un'opera non compiuta, in *Lettere*, cit., n. 885, II, p. 318.

²⁵¹ Cfr. Lettera ad Albertino Barisoni del 16 gennaio 1616 (*Lettere*, cit., n. 393, I, p. 246): «I canti dovevano essere dodici [...] ma monsignor Querenghi m'ha messa tanta fretta che m'ha fatto finire alli dieci canti».

periodo in galera),²⁵² ha rimandato la *princeps* al 1622, permettendo all'autore di aggiungere i 2 canti mancanti.²⁵³ Ancora, dopo la prima edizione parigina, cui ne sono seguite rapidamente altre, il poeta ha continuato a lavorare al testo, riproponendolo in versioni rivedute e corrette, in seguito alle richieste della censura ecclesiastica, di Urbano VIII in persona e alle osservazioni degli amici. Nel 1624 il poema è ripubblicato con le correzioni del papa e nel 1630 esce l'ultima edizione in vita, nella quale sono aggiunte le non secondarie *Dichiarazioni di Gaspare Salviani*, che fanno per certi versi da controcanto alle ottave del poema.²⁵⁴

Può sembrare scontato che uno scrittore lavori incessantemente allo scopo di migliorare una sua opera, peraltro di buon successo. Ci sono diversi celebri casi in cui un autore lavora ad un suo libro per tutta la vita senza mai ritenerlo ultimato definitivamente.²⁵⁵ Ma qui c'è qualcosa in più: la *Secchia* dialoga costantemente con il presente, a causa dell'allusione in chiave parodico-satirica a personalità di spicco contemporanee. Questo aspetto connaturato all'eroicomico di marca tassoniana fa sì che l'autore, anche in seguito alle pressioni di amici e conoscenti che considerano *à la page* essere menzionati nel testo, debba continuamente aggiornare ed ingrossare il catalogo dell'umanità deformata che appare nelle sue ottave.

L'eroicomico gioca infatti su una forma di allusività diretta e personale, quasi sempre mordace; il suo pubblico è – almeno ad un primo livello – quello degli amici, nemici e conoscenti dell'autore, che possono godere (o soffrire) nel

²⁵² L'editore, che pubblica la maggior parte delle opere tassoniane in questa fase, è Giuliano Cassiani, che finisce in galera nel 1617 per aver stampato rime antispagnole di Fulvio Testi mentre è in trattativa con l'autore per la pubblicazione della *Secchia* e di una seconda edizione dei *Pensieri* (cfr. *Lettere*, cit., n. 382, I, pp. 333-334). Sulla attività di Cassiani e le sue fortune cfr. G. Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 14-15. Cfr. anche V. Santi, *Il processo e la condanna di Fulvio Testi nel 1617*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LIV, 1909, 1-35.

²⁵³ La ricostruzione scrupolosa di tutte le fasi della stampa della *Secchia* si può leggere nella *Nota ai testi* a cura de *La secchia rapita e scritti poetici*, cit., pp. 786-800, mentre altre note sulla stesura del testo sono a pp. 1039-59.

²⁵⁴ Come è dimostrato in modo convincente in M. C. Cabani, *L'ipertrofia onomastica nella «Secchia rapita»*, in Ead., *Eroi comici, saggi su un genere seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 23-50.

²⁵⁵ Uno dei casi più noti è quello di Goethe, che lavora al *Faust* per sessant'anni, sigillando il manoscritto rimaneggiato fino alle ultime fasi della sua vita, per evitare la tentazione di lavorarci ancora, ma basterebbe citare l'*Orlando furioso*, che l'autore contava di correggere ed ampliare ancora dopo il '32.

riconoscere e riconoscersi, partecipando così al fitto pettegolezzo che pervade il poema».²⁵⁶

È la caratteristica stessa del riferimento a persone viventi a richiedere mutazioni perpetue. Se ci fosse stata un'altra edizione, sarebbe stato naturale assistere ad ulteriori cambiamenti. Vista da questa prospettiva, l'edizione del '30 può dirsi definitiva solo a causa della morte dell'autore.

Ma anche dalle asserzioni tassoniane collocate alle soglie del testo si evincono elementi che vanno in direzione della precarietà. Nelle prefazioni alla *Secchia* è ostentata la rapidità di stesura: «Egli fece già in pochissimi giorni questo poemetto per passatempo e per curiosità di vedere come riuscivano questi due stili mischiati insieme: grave e burlesco».²⁵⁷ E ancora: «Quest'opera fu composta dall'autore l'anno 1611. Fu cominciata il mese d'aprile e finita l'ottobre».²⁵⁸ Il riferimento alla stesura rapidissima non è dovuto ad una semplice volontà di scherzo, né solo al vezzo di attribuirsi formidabili doti di velocità. Lo conferma Puliatti:

Le tre notizie sui tempi di stesura (da pochissimi giorni si passa a sette mesi e quindi ancora a dieci mesi) e il riferimento all'età giovanile [...] non sono che un *ludus*, alla cui base stanno ragioni di etica professionale, legate però a determinati principi di poetica, motivi psicologici e l'ubicazione assegnata dal Tassoni alla *Secchia* nell'arco della propria produzione.²⁵⁹

Dichiarare di aver scritto un'opera «all'infretta» e «per passatempo», segnala anche in questo caso una natura abbozzata, da sgrossare. Ancora Puliatti denuncia lo stato precario dei traguardi ottenuti dalle stampe tassoniane, sempre bisognose, nel desiderio dell'autore, di modifiche e miglioramenti: «Il Tassoni è un autore irrequieto e sempre insoddisfatto dei propri raggiungimenti. La condizione della sua scrittura, nella *Secchia* non meno che nelle *Rime* e nei *Pensieri*, insiste in uno stato di perenne precarietà».²⁶⁰ Lo stesso fenomeno è notato anche dall'altro editore recente del poema, Ottavio Besomi, secondo il quale, in contrasto con le dichiarazioni autoriali,

²⁵⁶ M. C. Cabani, *Eroi comici*, cit., p. 26.

²⁵⁷ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 595.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 613.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 1040. Per altre ipotesi di Puliatti sulla dichiarazione ripetuta di stesura rapida in anni giovanili, cfr. P. Puliatti, *Bibliografia*, cit., pp. 163-65.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 1045.

dobbiamo invece riconoscere di essere di fronte a un caso di estrema incontentabilità o di estremo perfezionismo di un autore che si pone in continuo rapporto dialettico col proprio testo, esercitandovi una revisione incessante, non sempre lineare, anzi con ripristino, non infrequente, dal punto di partenza o di uno stadio intermedio, solo momentaneamente superati.²⁶¹

La *Secchia* è opera dalla stabilità incerta e soggetta a revisione incessante. A questi aspetti notati finora, che potrebbero anche apparire opinabili e riferibili ad un numero enorme di poeti, va aggiunto il più importante, che riguarda le ottave di chiusura del poema.

La prima epopea eroicomica rivendica la sua struttura aristotelica, perfettamente ripartita in 12 canti, che è però svuotata di senso dall'interno, perché manca il compimento della trama. A partire dal VII canto c'è una progressiva stagnazione che cozza con l'idea espressa altrove dallo stesso Tassoni dell'epos come movimento incessante.²⁶² La guerra riprende brevemente nel XII canto solo per arenarsi nuovamente in un finale brusco, immotivato e senza senso. Se nel VI canto si narra la più importante battaglia campale del poema, nella quale re Enzo viene catturato dai Bolognesi, nel VII si assiste ad una ripresa stanca delle ostilità, per poi iniziare una lunga stasi nel canto VIII con i racconti di Scarpinello (anch'essi bruscamente incompiuti), seguiti dalla giostra di Melindo nel canto IX e dalle vicende da commedia di Culagna, nei canti X e XI. La battaglia e l'obiettivo stesso del contendere si perdono totalmente di vista. L'*impasse* sul quale la trattativa diplomatica tra Bolognesi e Modenesi si arena nell' VIII canto, cioè lo scambio di ostaggi che ha per oggetto la secchia e re Enzo, resta invariata fino al XII canto. Se nel primo si dice che «il Potta, che 'l disegno a' cenni intese, / rispose lor ch'era miglior riguardo / finir tutte le liti e le contese / e barattar la secchia col re sardo» (VIII 43, 1-4), a fine poema si prospetta una situazione identica: «riserbando ne' patti ai Modanesi / la secchia e 'l Re de' Sardi ai Bolognesi» (XII 77, 7-8). Su questa mancanza di movimento, la trama rimane sospesa, con i contendenti che tornano a mangiare nelle loro case senza aver nulla risolto: «Così finir le guerre e le tenzoni; / e 'l giorno d'Ogni Santi, al dì nascente, / ognun partì dalla campagna rasa / e tornò lieto a mangiar l'oca a casa» (XII 78,

²⁶¹ O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita»* in *Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona del 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel, Birkhäuser, 1992, pp. 373-407 : 380.

²⁶² P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, in «Studi secenteschi», XXV (1984), pp. 3-52, in particolare pp. 23-25.

5-8). In fin dei conti, l'ultima ottava non conclude, creando lo stesso effetto di una dissolvenza improvvisa senza che sia apparsa la scritta fine ed i titoli di coda.

La *Secchia rapita* è un poema distorto e dissolto; e probabilmente questa sua caratteristica è la misura più forte dell'antiaristotelismo del poeta, del suo essere autore "oggiadano", schierato fin dalle *Considerazioni* contro i "passatisti". La sua mancata chiusura è imputabile ad uno dei *topoi* del genere nascento. Contestualmente alla *Secchia*, Tassoni scrive un altro poema che si dichiara epico *tout court*. L'*Oceano* infatti si inserisce nel solco dell'epopea delle grandi scoperte geografiche, in voga all'inizio del XVII secolo. Anche questo testo rimane incompiuto, probabilmente non solo per incapacità nella composizione o per contingenze esterne, come si è finora pensato, ma per una volontà programmatica precisa. La prova più significativa è nel fatto che l'unico canto del breve poema si ritrova sempre stampato in appendice alla *Secchia rapita* fin dalla *princeps*. Si può aggiungere, inoltre, che con il poema *maior* sono presenti una serie di legami non trascurabili, a partire dal primo verso.²⁶³

L'*Oceano* resta in un canto e 12 versi. È incompiuto, ma édito. «Non si tratta», scrive Puliatti, «né di esperienza effimera né di evento caduco».²⁶⁴ Alla stampa di poemi incompleti, fenomeno niente affatto raro, ha dedicato uno studio notevole Guido Sacchi, il quale sostiene sia «un fenomeno della massima rilevanza, per un secolo che si dice ossessionato dal problema della chiusura, del finale e della completezza aristotelica».²⁶⁵ Anche Arbizzoni è dello stesso parere: «A parte i poemi rimasti inediti, credo, per esempio, che non si dia per nessun altro genere letterario la stampa di tanti testi dichiarati non completi o bisognevoli di ulteriori cure d'autore, e non solo perché pubblicati postumi».²⁶⁶

²⁶³ Il primo verso della *Secchia* è: «Vorrei cantar quel memorando *sdegno*»; quello dell'*Oceano*: «Cantiam, Musa, l'eroe di gloria *degno*». Il richiamo tra i due versi è evidente nell'ultima parola di entrambi. Ho cercato di dimostrare la tesi dell'interruzione volontaria del testo *Il finto naufragio dell' «Oceano». Una riflessione sull'esperimento epico di Tassoni*, in corso di stampa, a cui mi permetto di rimandare per un'argomentazione più ampia.

²⁶⁴ P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 35.

²⁶⁵ G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso, vicende del poema narrativo; con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006, p. 111. Il secolo di cui si parla è il Cinquecento, a cui Sacchi restringe il campo di osservazione del suo studio, tuttavia l'affermazione può essere ritenuta valida anche per l'inizio del Seicento.

²⁶⁶ G. Arbizzoni, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso*, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 3-35 : 29. Per esempi di poemi secenteschi pubblicati incompleti con disinvoltura cfr. *Ivi*, pp. 30-35.

Eppure al di là dell'incompiutezza, le dichiarazioni di stesura rapida, abbozzata e quasi casuale fanno *pendant* con quelle dello stesso genere relative alla *Secchia*, pubblicate tra l'altro nella stessa sede. Nella *Lettera ad un amico sopra il «mondo nuovo»*, prefazione e manifesto poetico che precede il poema nelle stampe, si legge: «Ma perché pensai anch'io una volta a questo soggetto e ne feci così all'infretta un poco d'abbozzamento del primo canto».²⁶⁷ Anche all'*Oceano* si possono attribuire, quindi, le considerazioni fatte per il poema maggiore, perfettamente riassunte nelle parole di Giovanni Pozzi:

Qui [nella *Secchia*] l'azione si sgonfia da sé per una sorta di inerzia intima che ospita in sé. Il racconto di Tassoni si smorza su due conclusioni inconcludenti. L'epilogo della guerra non ha risolto nulla. L'affare si trova alla fine allo stesso punto in cui si trovava all'inizio, senza nessuna trasformazione.²⁶⁸

Prendendo spunto dall'acuta osservazione di Pozzi, si può chiudere osservando che il senso di non compiuto, di creazione magmatica che non raggiunge mai un compimento definitivo, largamente presente in tutta la produzione tassoniana e richiamato in entrambe le prefazioni in punti già citati, non può essere accidentale. Anche il finale interrotto bruscamente è proprio di entrambi i poemi, seppur con sfumature diverse. L'aver aggiunto una sola ottava del secondo canto dell'*Oceano* nell'edizione del '30, poi, mentre nelle precedenti la fine coincideva con la chiusura del I canto, non è giustificabile se non con la volontà di aumentare nel lettore la sensazione di fine improvvisa e immotivata. Quella sola stanza sospesa accresce esponenzialmente la percezione di trovarsi davanti ad un frammento. Ma alla luce di quanto detto, risulta evidente che tale frammento è presentato all'attenzione del pubblico in seguito ad una scelta di poetica ben definita, mascherata da approssimazione e casualità.

6. Da queste rapide osservazioni sulla produzione tassoniana emergono elementi ricorrenti, che si possono riassumere in due punti: 1) la perenne insoddisfazione che porta ad una gestazione lunga e ad una rielaborazione perpetua dei suoi scritti (*Pensieri*, *Secchia*, *Annali* del Baronio), che non trovano mai una forma ritenuta definitiva; 2) la precisa volontà del poeta di

²⁶⁷ A. Tassoni, *Lettera sopra il 'Mondo nuovo'*, in ID., *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 137.

²⁶⁸ G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' «Adone» e nella «Secchia rapita»*, in «Nuova secondaria», 5 (1987), pp. 24-29 : 28.

presentare le sue opere come licenziate in modo frettoloso, lasciate ad uno stadio transitorio di elaborazione. Nelle *Considerazioni* si ricorda più volte al lettore che l'opera è improvvisata, i *Pensieri* mantengono una struttura fluida e mutevole, la *Secchia* e l'*Oceano* s'interrompono bruscamente. Con questo non si vuol dire che tali opere manchino di robustezza, elaborazione, erudizione ed arte, bensì che la poetica dell'incompiutezza e della forma aperta in parte è rivendicata e ostentata, in parte è realmente presente con costanza nell'officina creativa dell'autore.

La necessità della continua mutazione è un punto nodale nella poetica tassoniana. La stasi è inaridimento e morte, il movimento ed il cambiamento conducono, in un'ottica modernista, sempre al miglioramento. Questo assunto vale per la storia come per le lettere, per la guerra come per la lingua. Lo ricorda ancora una volta Puliatti:

L'immobilismo, cioè la cristallizzazione in una condizione di staticità, è causa di morte per la lingua, come la pace e la quiete in campo politico sono causa di decadenza e di servaggio delle nazioni, come le stagnazioni in campo culturale producono per asfissia il convenzionale.²⁶⁹

L'insurrezione tassoniana è contro i miti "passatisti" del secolo d'oro della lingua; più in generale contro il mito dell'*authoritas*. In sede epica, ad esempio, è aspra la critica ad Omero. Per quanto riguarda la forma e la struttura delle opere, ciò che cade sotto la scure del Modenese è proprio il concetto aristotelico di opera chiusa, di modello perfetto e immutabile nel tempo. «È proprio della *forma mentis* dello scrittore lo spirito irredentistico contro le "autorità", qualunque ne sia la natura, in nome della "ragione"». ²⁷⁰ Il rifiuto dell'*ipse dixit* implica che il più bersagliato sia proprio il Filosofo, che Tassoni allo stesso modo di Petrarca dimostra di apprezzare, rifiutando solo la dogmatica asserzione che «non abbia potuto errare». ²⁷¹ Questa è la misura del suo ambiguo antiaristotelismo, ²⁷² che per alcuni fa dello scrittore del *Paragone*

²⁶⁹ P. Puliatti, *Il pensiero linguistico di Tassoni e la Crusca*, in «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 3-23 : 8.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 21.

²⁷¹ Quesito IX, 35: «Se in filosofia si possa ad Aristotile contraddire», in *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 837.

²⁷² Jannaco, ad esempio, definisce il suo antiaristotelismo «velleitario», parlando più avanti di «moderato antiaristotelismo», in C. Jannaco, *Personalità e poetica di Alessandro Tassoni*, in *Studi tassoniani*, Atti e memorie del convegno nazionale di studi per il IV centenario della

degli ingegni antichi e moderni l'iniziatore della *querelle des Anciens et des Modernes*.²⁷³ La conseguenza più evidente si trova nella *Secchia rapita*, che in apparenza rispetta la partizione in 12 canti, distribuiti per certi versi in modo perfettamente bilanciato; «mira cioè ad apparire un poema eroico, tanto nella struttura narrativa quanto nella compagine stilistica».²⁷⁴ Poi svuota dall'interno la forma di significato, mescidando l'epico con il comico e lasciando il finale sospeso. Ma anche i *Pensieri* risentono della stessa avversione alla struttura fissa, risultando essere una giustapposizione di schegge di sapere, in un enciclopedismo esplosivo e disorganico.

Anche la produzione di poesie al di fuori della *Secchia* è caratterizzata dalla «rinuncia a organizzare le rime secondo un piano organico, non diciamo nella forma del canzoniere, perché siamo lontanissimi da questo genere, ma almeno di raccolta».²⁷⁵ I componimenti poetici di Tassoni rimangono occasionali e manoscritti, seppure siano dotati di una certa diffusione e notorietà. «Benché conosciute al punto da mettere a rumore ambienti e circoli letterari del tempo, la diffusione di quasi tutte le rime fino al secolo XIX fu essenzialmente manoscritta e, per così dire, privata».²⁷⁶ L'extravaganza dei versi tassoniani è causata da due fattori. Il fatto che fossero scritti in modo clandestino, trattando spesso argomenti politicamente pericolosi, ma anche «l'angolazione che il Tassoni volle loro attribuire di scritti a carattere di estemporaneità e di mera strumentalità». Dunque essi «restarono esclusi da ogni interesse di stampa».²⁷⁷

A questa concezione poetica si adatta molto più facilmente la postilla rispetto al commento. Se è vero che «non è sempre facile, infatti, definire se gli interventi marginali di alcuni postillati, in particolare della seconda metà del

nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes Muratoriana, 1966, pp. 21-36 : 23 e 25.

²⁷³ Mazzacurati e Fumaroli, considerano Tassoni l'iniziatore della *querelle*. Cfr. G. Mazzacurati, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei moderni*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 159-185; M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Edition Gallimard, 2001, pp. 52-76.

²⁷⁴ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 156. Cfr. anche R. Rinaldi, «Con cambio secco». *Geometrie del Tassoni*, in ID., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'Arcadia a Tassoni*, Milano, Franco Angeli, 2010 (prima in *Il Poema eroicomico*, Torino, Editrice Tirrenia stampatori, 2001, pp. 67-74), in cui Rinaldi dimostra come la struttura della *Secchia* sia fatta di pesi e contrappesi perfettamente bilanciati, nella migliore tradizione epica post-tassiana.

²⁷⁵ O. Besomi, *Per l'edizione delle rime del Tassoni*, in «Filologia e critica», XIII (1988), pp. 192-206 : 192.

²⁷⁶ P. Puliatti, *Bibliografia*, cit., p. 125.

²⁷⁷ *Ibid.*

secolo XVI, si risolvano in semplici postille esplicative o non costituiscano piuttosto un abbozzo di commento»,²⁷⁸ in Tassoni questa eventualità diventa meno plausibile e non solo per l'alto numero di postillati rispetto a un solo commento, poiché come si è detto le postille possono essere legate semplicemente allo studio di libri privati. Quelle tassoniane, però, non rientrano sempre in questa tipologia. In alcuni casi sono alla base di un progetto con precise finalità. Annotare i poemi di Stigliani e Bracciolini vuol dire per l'aggressivo poeta eroicomico cercare di attaccare nemici nei loro punti deboli. Come si è già ricordato, il postillato al *Mondo nuovo* viene anche concepito come testo autonomo rispetto all'esemplare chiosato. A partire da esso, potrebbe nascere un *pamphlet* polemico contro il Materano, genere molto comune all'epoca, praticato anche da Stigliani e da Tassoni stesso nella *querelle* contro Giuseppe degli Aromatari.²⁷⁹ Ma ciò non succede.

A valle di questo ragionamento, la cosa non stupisce. Il commento è scritto congenitamente elaborato, puntuale, che passa in rassegna ogni aspetto del testo, con un'idea precisa e coerente da portare avanti e con un inizio ed una fine. Le singole voci che lo costituiscono, di cui Tassoni ha un grande modello nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et spostata* di Castelvetro, sono, rispetto ad un postillato, tendenzialmente più lunghe, elaborate ed inserite in un quadro ben preciso e dalle posizioni stabili. Il commento costringe l'autore a mettere la parola fine ad un ragionamento, a bloccarlo in una forma che non prevede ripensamenti e riformulazioni. Il postillato invece è forma sospesa, aperta e svincolato da precise regole "di genere".

Le note tassoniane, in particolare, sono quasi sempre molto brevi, blandamente connesse tra loro e lontane da qualsiasi forma di rielaborazione. La presenza di un'idea forte alla base di alcuni postillati (anche di quello al *Furioso*, come si vedrà), non deve ingannare sulla natura di questi scritti, che sono un insieme di frammenti, in coerenza con lo spirito del loro autore, di «temperamento asistematico».²⁸⁰ Prendendo in prestito le parole di Renda, si può dire che le postille sono «troppo libere nel contenuto e nella forma»²⁸¹ da

²⁷⁸ M. G. Bianchi, *Postille linguistiche di Lodovico Castelvetro al «Novellino»*. *Lodovico Castelvetro postillatore o commentatore?*, in *Libri a stampa postillati, Atti del colloquio internazionale*, Milano, 3-5 maggio 2001, E. Barbieri e G. Frasso, Milano, C.U.S.L., 2003, pp. 117-142 : 117.

²⁷⁹ Stigliani scrive l'*Occhiale* contro Marino, Tassoni i già citati *Avvertimenti di Crescenzo Pepe* e *La tenda rossa*.

²⁸⁰ C. Jannaco, *Introduzione*, in *Studi Tassoniani*, cit., p. 8.

²⁸¹ U. Renda, *Le postille di Tassoni al Vocabolario*, cit., p. 279.

pensare che possano essere addomesticate ed ingabbiate in uno scritto compatto e coerente.

Le postille, dunque, rendono bene l'immagine che Tassoni dà di molte sue opere come di un cantiere sempre aperto in cui le opinioni dell'autore possano nascere in modo estemporaneo e fluttuare incessantemente, senza mai essere cristallizzate in una forma statica, dunque conseguentemente stanca, soggetta ad invecchiamento, e definitiva.

Bibliografia postillati

Postille certe ed autografe

L. Ariosto, *ORLANDO FURIOSO* di M. LODOVICO ARIOSTO, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce; con la vita dell'Autore di M. Simon Fornari: *Il Vocabulario delle voci più oscure: le imitationi cavate dal Dolce: Le nuove allegorie, & Annotazioni di M. Tomaso Porcacchi: Et con due Tavole, una delle cose notabili, & l'altra de' nomi proprij.* In Venetia, Appresso Iacomo Gidini, / al Segno della Fede, 1577.

P. Bembo, *Prose di Monsignor Pietro Bembo*, Francesco Bindoni, in Vinegia, MDXLVII.

Bianchi Bianco da Sissa, *Le Bellezze del Mondo nuovo, Poema del Cavalier Tommaso Stigliani, Opera del Dottore Bianco Bianchi da Sissa.*

G. Boccaccio, *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi Del Decameron, Di M. Giovanni Boccacci; Fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati da loro Altezze Serenissime, Sopra la correzione di esso Boccaccio, stampato l'Anno MDLXXIII. Con licentia, et Privilegio*, in Fiorenza, nella stamperia de i Giunti, 1574.

G. Boccaccio, *Decamerone, novamente stampato e ricorretto, per Antonio Brucioli, con la dichiarazione di tutti i vocaboli, Detti, Proverbij, figure, et modi di dire incogniti et difficili, che sono in esso Libro. CON GRATIA E PRIVILEGIO*, Venezia, Giovanni Giolito De' Ferrari, 1538.

G. Boccaccio, *Il Decameron di messer Giouanni Boccacci cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi & alla sua vera lezione ridotto da' deputati di loro alt. Ser.* in Fiorenza, nella stamperia di Filippo & Iacopo Giunti, e' fratelli, 1573.

B. Castiglione, *Libro del cortegiano del conte Baldassar Castiglione, Di nuouo rincontrato con l'originale scritto di mano de l'auttore: con la tauola di tutte le cose*

degne di notitia: et di piu, con una brieue raccolta de le conditioni, che si ricercano a perfetto cortegiano, et a donna di palazzo, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1547.

Dante, *Le terze rime di Dante*, Aldo Manuzio, Venetijs, in aedib. Aldi accuratissime, men. Aug., 1502.

Fazio degli Uberti, *Il Ditta Mundi di Faccio degli Uberti Fiorentino*, Venetia, Cristofaro di Pensa da Mandelo, 1501.

Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca.

Cart., sec. XVII, mm. 290 × 215 (mm. 275 × 210 per la parte relativa al Tassoni). Fascicolo: complessivamente 3 fogli doppi + 4 duerni, di cui il terzo con aggiunta di un foglio + 2 quaterni, di cui il primo con aggiunta iniziale di un foglio + 1 quinterno.

Le rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del sereniss. Sig. duca di Modena, in Modena, per Bartolomeo Soliani stamp. Ducale, 1711.

T. Stigliani, *Del mondo nuouo del caualier Tomaso Stigliani. Venti primi canti. Co i sommarii dell'istesso autore dietro a ciaschedun d'essi, e con vna lettera del medesimo in fine, la qual discorre sopra d'alcuni riceuuti auuertimenti intorno a tutta l'opera*, in Piacenza per Alessandro Bazacchi, 1617.

A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate*, Modena, appresso Giulian Cassiani, 1609.

VOCABOLARIO / DEGLI / ACCADEMICI / DELLA / CRUSCA / IN QUESTA SECONDA IMPRESSIONE / da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor / del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso. / CON TRE INDICI DELLE VOCI, LOCUZIONI / e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. / Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, / e degli altri Principi, e Potenti d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, / del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, IN VENEZIA, MDXXIII, Appresso Iacopo Sarzina.

VOCABOLARIO DEGLI ACCADEMICI DELLA CRUSCA / in questa seconda impressione / da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor / del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso / CON TRE INDICI DELLE VOCI, LOCUZIONI, / e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. / Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, / e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, in Venezia, appresso Iacopo Sarzina, 1623.

Postille di dubbia paternità o ipotetiche

Alano di Lilla, *Anticlaudio*, Basilea, 1536.

L'elezione di Urbano papa 8. Di Francesco Bracciolini Dell'Api all'ill.mo et Rmo Signore il Signor Cardinale Barberino Con gli argomenti a ciascuno Canto di Giuliano Bracciolini dell'Api, stampato in Roma dal Brugiotti, l'anno 1628.

Giuliano l'Apostata, *Misopogon*, A. Wechel, Parigi, 1566.

G. Maja Materdona, *Rime*.

G. Pergamini, *Il memoriale della lingua italiana del sig. Giuacomo pergamino da Fossombrone. Estretta dalle scritture de' migliori e più nobili autori antichi*, Venezia, appresso Fioravante Prati, 1617.

B. Varchi, *Hercolano, dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra 'l commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro*, stampato IN VINETIA 1570, appresso Filippo Giunti e Fratelli.

Edizioni e trascrizioni moderne

R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Napoli, Loffredo, 1983.

M. Danzi, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 3-56.

P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 3-58.

G. Rossi, *Le postille di A. Tassoni alla «Divina Commedia»*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 367-407.

G. Rossi, *Le postille inedite del Tassoni a «L'elezione di Urbano VII» di Francesco Bracciolini*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 65-216.

A. Tassoni, *Postille al primo vocabolario della Crusca*, a cura di Andrea Masini, Firenze, Presso l'accademia, 1996.

A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, introduzione di P. Fiaccadori, Reggio, Fiaccadori, 1826.

A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975.

B. Varchi, *L' Ercolano : dialogo di Benedetto Varchi dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina; con la correzione di Lodovico Castelvetro e la Varchina di Girolamo Muzio; con le note di G. Bottari e di G. A. Volpi*, Aggiuntevi ora alcune postille inedite, tratte dalla biblioteca parmense, alcune di Vittorio Alfieri e molte di Alessandro Tassoni, ed. riv. e illustrata da Pietro Dal Rio, Firenze, per l'agenzia libraria, 1846.

Capitolo 2. Postillare un'opera. Le postille all'*Orlando furioso*

2.1. Introduzione al postillato: caratteristiche generali

1. Prima di iniziare l'analisi dettagliata delle singole postille, è necessario uno sguardo generale introduttivo sul postillato che ne proponga una datazione, ne presenti la consistenza e i tipi di interventi che si ritrovano. Informazioni più dettagliate sull'esemplare saranno date nell'appendice insieme all'edizione.

Le postille autografe all'*Orlando Furioso*, ancora inedite, sono un caso di eccezionale interesse tra i postillati tassoniani. Le chiose sembrano stese in un lasso di tempo breve, ma non per questo sono improvvisate. Sono fitte e minuziose, «un'analisi attenta, sì,» dice la Cabani «ma ancora per uso privato».¹ Concorda con la studiosa il curatore del profilo del testo nel catalogo di vendita che riporta alla luce l'esemplare dopo oltre cinquant'anni di oblio: «Il est claire que Tassoni ne les a pas improvisées après une première ou une seconde lecture, mais les a écrites après une longue étude dans laquelle il avait acquis une parfaite connaissance de l'*Orlando*».²

L'opera è quantitativamente molto consistente, tanto che la Cabani ipotizza che il materiale raccolto dovesse confluire in un ampio commento. Per la studiosa le postille sono

un materiale critico destinato, almeno nel progetto originario, a un'ulteriore elaborazione [...] Altri elementi interni sembrano confermare l'ipotesi che anch'egli avesse in mente di allestire un commento vero e proprio. Le chiose rivelano, infatti, una nascosta ma sostanziale organicità: il tono del discorso si mantiene costante, i rinvii, anche a lunga distanza, abbracciano l'intero poema.³

Dal postillato trapela una chiave di lettura del poema; ma del commento, che Tassoni avesse davvero intenzione di scriverlo o meno, non rimane traccia. Rimanendo nel campo della pura ipotesi, si può immaginare che la

¹ M. C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 134.

² *Incunables Manuscrits Livres rare set précieux Autographes musicaux Quelques romantiques Quelque livres modernes Reliures*, Vente aux enchères, 29 Octobre, Zurich, ZunftHaus zur Meise, MCMXXXVII (n. 9), p. 6. La ricostruzione della storia dell'esemplare è nell'appendice con l'edizione del postillato.

³ M.C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 136.

trasformazione del lavoro in commento, essendo un'operazione molto lunga e vasta, fosse cosa poco adatta alle peculiarità del postillatore, più incline alla note arguta, rapida, impressionistica che ad un testo lungo, strutturato e ponderato, come abbiamo già cercato di dimostrare. Un'altra ragione per la mancata elaborazione del commento è il cambio netto ed evidente di prospettiva sul *Furioso*, su cui torneremo a breve, che il Tassoni maturo mostra rispetto all'autore del postillato. In ogni caso, in nessun luogo della sua produzione si trova riferimento a queste chiose. È probabile che l'idea del commento, seppur mai concepita, sia stata subito abbandonata ed è certo che una fase di rielaborazione successiva non è mai stata annunciata né iniziata. Con sicurezza si può affermare anche che il postillatore del *Furioso* non avesse ancora in cantiere il progetto eroicomico mentre scriveva le sue note al margine. Termini precisi per puntellare la cronologia del testo non sono stati finora individuati, ma si può avanzare qualche ipotesi.

La Cabani sostiene che le postille siano precedenti alla prima stampa dei *Pensieri diversi* (1612). La migliore conferma è la fedeltà rigorosa ai precetti tassiani, a partire dai quali si giudicano i versi ariosteschi.⁴ La contrapposizione Ariosto-Tasso è effettivamente netta nelle note al margine (anche se sempre implicita) e al Ferrarese sono rimproverate in modo capillare tutte le difformità rispetto alle regole per la costruzione del perfetto poema eroico usate dai fautori di Tasso per contrapporre la perfezione della *Gerusalemme Liberata* all'imperfezione ariostesca.⁵ La stessa *Liberata* è usata a piene mani nelle note tassoniane per istituire confronti tra luoghi tassiani ed ariosteschi. La posizione del Tassoni maturo, dalle *Considerazioni* alla *Secchia*, saranno più complesse e meno rigide.⁶ Soprattutto nei *Pensieri* e nelle prefazioni alla *Secchia* è del tutto

⁴ Anche Guaragnella ritiene che Tassoni giudichi il *Furioso* con categorie tassiane. Cfr. P. Guaragnella, *Appunti su Alessandro Tassoni, la favola epica e la novità eroicomico*, in «Studi rinascimentali», IX (2011), pp. 188-89.

⁵ Sulla querelle del poema cavalleresco i testi di riferimento principali saranno 3: F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, Roma, Bulzoni, 2001; D. Javitch, *Ariosto classico, la canonizzazione dell'«Orlando Furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, e K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'Orlando furioso nel Cinquecento*, Modena, Panini, 2005. Sarà tenuto presente anche il compendio per l'XI volume della letteratura Salerno: C. Gigante e F. Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'«Orlando furioso e sulla «Gerusalemme liberata»*. Torquato Tasso, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. IX, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Roma, Salerno, pp. 369-435.

⁶ M.C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 139. Sull'impiego della categorie aristoteliche nella *Secchia*, dove esse sono svuotate, ma tutt'altro che cancellate, la questione è complessa. Per ora si rimanda a C. Jannaco, *Personalità e poetica di Alessandro Tassoni*, cit.

assente la contrapposizione tra Ariosto e Tasso. Il poeta ferrarese è anzi elogiato, in particolare nelle prefazioni, proprio in quanto modello di trama molteplice, laddove tale aspetto non è visto di buon occhio nelle postille. È del tutto verosimile, dunque, che nel periodo in cui stende il postillato, il futuro autore eroicomico non abbia ancora in mente di scrivere un'opera in cui le eccezioni rispetto al canone epico saranno centrali.

«Il Tassoni che chiosa Ariosto», inoltre, «sembra completamente estraneo alle questioni e alle polemiche linguistiche».⁷ Questa osservazione può fornire una prova ulteriore dell'anteriorità rispetto all'*Incognito da Modona* (1612), ma anche alle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* (1609). Tuttavia tale prova è da ritenersi meno forte, considerando che l'obiettivo delle postille al *Furioso* è valutare perlopiù gli aspetti narrativi del poema, su cui gli interventi sono maggiori rispetto a quelli di ordine linguistico, come capita anche nei postillati a Bracciolini e Stigliani, composti in anni successivi al dibattito con la Crusca. Se ne discuterà più approfonditamente in seguito.

Gli interventi di tipo narrativo, invece, sembrano collocarsi seppur implicitamente all'interno della *querelle* tra ariostisti e tassisti, iniziata nel 1581 ed esauritasi entro i primi anni del '600.⁸ L'ultimo testo che si può inserire forse ancora a pieno titolo nella *querelle* sul poema è la *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio* (1607/12),⁹ ma già l'orizzonte è trasferito sulla *Querelle des Anciens et des Modernes*, in cui più che confrontare tra loro i due grandi poemi della modernità, li si pone in contrapposizione ai modelli classici.¹⁰ Prospettiva condivisa dal Tassoni dei *Pensieri*, pubblicati nello stesso anno della seconda edizione della *Comparatione*. Il postillato, invece, si colloca all'interno del dibattito, partendo da posizioni vicine a quelle dei tassisti. Questo dato pone sicuramente come limite invalicabile la prima stampa dei *Quesiti* (1608), in cui tali idee risultano già superate. Tuttavia nella ricostruzione molto

⁷ M. C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 139.

⁸ Utili per l'immediata idea che danno del numero di testi e dei limiti cronologici sono i diagrammi contenuti in S. Jossa, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 244-248.

⁹ P. Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato, et a chi di loro si debba la palma nell'heroico poema*, Padova, Lorenzo Pasquati, 1607. Il testo è stato poi ristampato in una nuova versione: P. Beni, *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio, insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato a Homero*, Padova, per Battista Martini, 1612.

¹⁰ Nonostante Beni riconosca la superiorità morale di Tasso su Ariosto, cerca un'esaltazione che li accomuni entrambi. In Beni, commenta Sberlati, «Torquato supera Virgilio, insomma, come Ariosto aveva superato Omero» in Sberlati, *Il genere*, cit., p. 421.

approfondita che fa del dibattito sul poema, Sberlati situa il “trionfo” di Tasso su Ariosto tra la fine degli anni '80 e gli anni '90, quando il mancato rispetto degli elementi canonici dell'epopea codificati dalla critica controriformistica rendono sempre più arduo ritenere ben scritto il poema ariostesco. Per coloro che operano a fine secolo all'interno di una mentalità già seicentesca, il *Furioso* appare «come un testo pressoché ingiustificabile dal punto di vista retorico, del quale diventa sempre più difficile comprendere appieno la ragione poetica e narrativa essenziale».¹¹ Se il postillato tassoniano si inserisce nelle linee principali della *querelle* sul poema, è probabile che l'ultimo decennio del XVI secolo sia l'arco cronologico in cui collocarlo.

Uno studio di Puliatti aiuta a confermare questa supposizione. Nel suo intervento sul sublime nella *Secchia rapita*, l'infaticabile studioso tassoniano insiste sui cambiamenti di atteggiamento critico avvenuti nello scrittore modenese negli anni della formazione, ben prima che dia alle stampe i primi libri (1608). Il Tassoni giovane delle opere precedenti ai *Quesiti* è stato ignorato quasi totalmente dalla critica, con le vistose eccezioni di Rossi e Puliatti che ne hanno riportato alla luce i manoscritti. L'analisi di questi testi giovanili spinge Puliatti a considerazioni interessanti per l'inquadramento cronologico delle postille. A cavallo tra fine XVI ed inizio XVII secolo, «nelle prospettive gnoseologiche e nell'umanità del Tassoni si produce una profonda modificazione in senso scettico, soprattutto per il subentrare della dottrina pirronistica».¹² Nei primi anni del Seicento, dunque, il futuro poeta eroicomico «fa professione di eterodossia rispetto al comune pensare, di singolarità di fede nelle risorse dell'acutezza dell'ingegno in direzione della ricerca dell'inusitato e del sondaggio nel difficile».¹³ E ancora: «Per il Tassoni ogni costruzione di pensiero è soltanto opinabile; la conoscenza è impossibile per la mutevolezza o, per meglio dire, per la polivalenza dell'oggetto del conoscere; tutte le opinioni hanno pari validità razionale perché ognuna di esse non può considerarsi né vera né falsa».¹⁴ Il Tassoni che fuoriesce dalla descrizione di Puliatti è uno spregiudicato relativista, che può affermare una cosa e subito dopo il suo rovescio soltanto per il gusto della bizzarria e per ostentare la potenza suasoria della propria arte retorica.

¹¹ C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema eroico*, cit, p. 404.

¹² P. Puliatti, *Il Sublime della «Secchia»*, in *La Secchia rapita*, Atti del convegno (Modena, 22 settembre 1990) a cura di W. Boni, Modena, Panini, 1991, p. 20.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Un atteggiamento di questo tipo lo si ritrova nel *Discorso in biasimo delle lettere* (1608 circa), che

incide un solco nell'esperienza tassoniana, instaurando una fase gnoseologica ed artistica fondata da un lato sul criterio dell'invalidazione della certezza del vero, dall'altro sul processo di sdoppiamento della predicazione dell'oggetto del conoscere e del rappresentare.¹⁵

Una concezione così spregiudicata della scrittura, cui si associa quella della poesia come *lusus*, si intreccia con le idee di poetica espressa dall'Accademia degli Umoristi, fondata nel 1600, in cui Tassoni milita nel primo decennio del secolo e di cui ricopre anche il ruolo di principe (1606-07). La partecipazione attiva del Modenese alle riunioni dell'Accademia è l'occasione della scrittura del *Discorso* ed anche, probabilmente, dell'*Encomio sopra il boia*, elogi paradossali che presentano la stessa morale relativistica di cui dà conto Pulci.¹⁶ La militanza nei ranghi degli Umoristi, molto nota ma poco studiata, ha effetti evidenti sulle opere che il poeta eroicomico scrive a partire dagli inizi del Seicento. L'Accademia, infatti, ha come fondamento la messa in discussione del principio di autorità e del pensiero unico, che ottiene

se si fa riferimento per esempio alla genesi "umorista" del tassoniano *Discorsi in biasimo delle lettere*, proponendo un ambiguo gusto "sofistico" della predicabilità di tutto e del contrario di tutto, e indicando nell'universo della dissertazione il possibile terreno di compromesso fra una scienza e una retorica comunque impegnate a rimanere al di qua della linea di scontro con il volto concreto, politico-ideologico, dell'*auctoritas*.¹⁷

I discorsi degli Umoristi sono volutamente concentrati sulla possibilità di dimostrare anche il pensiero più cinico e bizzarro grazie all'abilità retorica, come nel caso dello scandaloso *Encomio del boia*.

L'attività, l'esercizio principe, in accademia è dunque proprio quello di sperimentare il giudizio, sostenere un'opinione, discutere, difendere e accusare una

¹⁵ *Ivi*, p. 21.

¹⁶ «Nell'Accademia il Bisquadro sperimentò la forza del suo argomentare con due discorsi, provocatoriamente intitolati uno *In biasimo delle Lettere* e l'altro *Encomio sopra il Boia*», in L. Alemanno, *L'Accademia degli Umoristi*, in «Roma moderna e contemporanea», anno III, n. 1, gennaio-aprile 1995, pp. 97-120 : p. 107.

¹⁷ L. Avellini, *L'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e pieno Seicento*, in «Studi secenteschi», XXIII (1982), pp. 109-137 : 115-116.

tesi, esercitare l'intelletto all'uso sempre più dotto e raffinato della ragione. Condividere è dunque la parola d'ordine che impera su tutte le leggi, scritte e non, dell'accademia.¹⁸

Una concezione dialettica che dà importanza alla forma negandola ai concetti espressi è lontana dal rigido aristotelismo con cui la penna tassoniana infligge colpi al *Furioso*. «Se ogni cosa presenta una doppia faccia», afferma ancora Puliatti, «il volto della verità non è assoluto, cioè non è mai tale che mediante il processo dialettico non si possa capovolgere o negare, e pertanto “mascherare” e “mistificare”». ¹⁹

Se il *Discorso* e l'*Elogio*, che confluiscono nei *Pensieri*, sono già chiaramente leggibili in quest'ottica relativistica, non si può dire lo stesso per un testo giovanile molto interessante nella produzione tassoniana, la *Difesa di Alessandro Macedone*, del 1595.²⁰ In questo dialogo l'autore puntella i limiti precisi ed invalicabili del perfetto modello epico, sagomato sulla figura amata di Alessandro Magno. Il testo «ha un ruolo particolare nella poetica del Tassoni perché istituisce il sopramondo dell'eroico, celebrando insieme con quella di Alessandro la gloria dell'eccezionale *élite* antica».²¹ Qui vige ancora la nettezza, l'affermazione precisa di ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Siamo ancora nel mondo tardo cinquecentesco in cui, per usare le parole di Jossa, si avverte «l'esigenza di riportare a valori e modelli sicuri e univoci, ideologicamente orientati, un mondo in cui la pluralità rischiava di far venir meno i principî di autorità e verità, cioè il fondamento stesso del potere della Chiesa».²²

Si può supporre, quindi, che il postillato all'*Orlando Furioso* sia stato scritto poco dopo i *Discorsi del poema eroico* (1594, le cui dichiarazioni di poetica nutrono il substrato delle postille), in anni in cui sono ancora forti gli echi della *querelle* sul poema epico, e prima del radicale mutamento di prospettiva critica, che porta il Modenese a scrivere il *Discorso il biasimo delle lettere*, i *Quesiti* e le *Considerazioni sopra le rime del Petrarca*. È possibile,

¹⁸ F. Nardi, «Lecture» in *Accademia Cinque-Seicentesche*, in «Semestrale di studi (e testi) italiani», n. 9, 2002, pp. 105-122 : 108.

¹⁹ P. Puliatti, *Il Sublime*, cit., p. 22.

²⁰ Informazione data da Puliatti, *Bibliografia*, cit., p. 446: «La datazione è stabilita dal manoscritto originale, in parte autografo, conservato presso l'Archivio storico Comunale di Modena».

²¹ *Ivi*, p. 24.

²² S. Jossa, *La polemica*, cit., p. 246.

dunque, ipotizzare una stesura avvenuta negli stessi anni di quella della *Difesa*, cioè dopo il '94 e prima del 1608, più probabilmente non oltre gli ultimi anni del Cinquecento, lasso di tempo in cui lo scrittore sta giustappunto riflettendo sul poema eroico ed in cui è ancora estraneo all'ambiente dell'Accademia degli Uморisti, della quale diviene membro nel 1603.²³

2. Dopo aver affrontato la questione cronologica, si può iniziare a dare uno sguardo al corpus delle postille.

Sono presenti tre modalità di intervento sul testo. I tratti di penna ai margini delle stanze sono di quantità più esigua e fungono da sottolineature lunghe, utili a evidenziare rapidamente molti versi e a non imbrattare troppo il testo (ma non mancano occasioni in cui è sottolineata verso per verso l'intera ottava). Molto numerose sono invece le sottolineature di singoli versi, parole isolate o finanche poche sillabe. Le postille sono, ovviamente, il terzo tipo d'intervento.

Le note vere e proprie sono più di 2600, ma con le sottolineature di vario tipo si arriva ad un totale di interventi sul testo ben maggiore. Il numero cambia sensibilmente da un canto all'altro, variando dalle 20 del XLI alle 115 del X. Le oscillazioni sono forti, ma è evidente un interesse maggiormente concentrato nei canti centrali e una riduzione molto brusca delle postille e delle sottolineature nei canti che seguono il XXXI.²⁴

In genere le note sono collocate ai margini destro e sinistro dei versi cui si riferiscono (nell'esemplare in ogni facciata sono presenti 10 ottave in due file da cinque), ma se ne trovano anche sul margine alto o basso del foglio, specialmente in casi di lunghezza soverchia rispetto all'esiguo spazio concesso dagli spazi bianchi laterali, nonché negli spazi tra un verso e l'altro, in genere quando si riferiscono ad una parola precisa che è più prossima al centro del foglio. In caso di affollamento di note in poco spazio, esse vengono separate le une dalle altre da una sottile linea di penna, che rende facilmente distinguibile all'editore una nota dall'altra.

Di contro, la maggior parte degli interventi è di minima entità. Quelli composti da una semplice parola sono una grossa percentuale. Spesso assumono la forma di domanda polemica (*quando? Perché? Che?*) o di ironica affermazione di apprezzamento, come si è già riscontrato in altri postillati

²³ La notizia risale alla *Vita* del Muratori, secondo il quale Tassoni diviene umorista dopo essere tornato dal viaggio in Spagna, nel 1603/4: «A questa celebre Accademia, tornato che fu a Roma, Alessandro Tassoni si vide tosto aggregato», L. A. Muratori, *Vita del Tassoni*, cit., p. 12

²⁴ In appendice si fornisce una tabella con il numero di tutte le postille per ogni canti.

(*bello, bellissimo!*). Ad incitare la scrittura di chiose perlopiù brevi collabora anche la caratteristica fisica dell'esemplare, i cui margini, giunti a noi ulteriormente tagliati, erano già in origine molto ristretti ed è quindi per ragioni materiali che il postillatore è costretto ad usare abbreviazioni ed una scrittura quasi sempre estremamente minuta.

Le postille sono spesso connesse a ciò che è stato sottolineato nei versi adiacenti. Trascrivere anche le sottolineature corrispondenti diventa quindi importante, talvolta indispensabile a comprendere il senso della nota, soprattutto quando la sottolineatura è una parola o solo di qualche suono:

[II 20, 8] *da chi bramar l'udiva* : → <C>he se(n)so?

[II 22, 6] *mai non li successe* : → Che cosa?

Questo caso è ancora più evidente:

[V 46, 7-8] *tra noi [...] / A me* : ← Uno è superfluo.

Il postillatore intende dire che tra i due pronomi uno poteva non esser scritto. La nota sarebbe totalmente incomprensibile se non si guardasse alle parti del verso sottolineate. In molti casi, poi, la sottolineatura serve a capire un rimando interno al testo:

[VI 54, 3] *Si dolse assai, che in steril pianta e grama* : → A(n)zi fro(n)dosa et vivace st. 30.

Alla stanza 30 dello stesso canto Tassoni aveva sottolineato, infatti «al tuo vivace mirto».

In quest'altro caso il rimando ad un verso sottolineato riguarda una contraddizione nella narrazione:

[VII 5, 6] *Come alcuni usata era talhotta* : ← Non a tutti? C. 6 st. 79.

Lì sottolinea il primo verso : «Oltre, che sempre ci turbi il camino».

Ecco ancora un caso che richiama un luogo molto noto del poema:

[LXXVII, 5-6] *E 'l fior, che in cielo potea pormi fra i Dei; / Il fior, che intatto io mi venia serbando* : ← C. p(rim)o st. 56. È contr(ari)o.

Lì Tassoni sottolinea, in merito alla salvezza del fiore verginale di Angelica, «forse era ver, ma non però credibile» (I 56, 1).

Data l'importanza che in alcuni casi ricoprono le sottolineature, si è scelto di trascriverle sempre in corsivo quando sono oggetto di annotazione. Anche quelle non relate ad una postilla possono avere una loro importanza. Spesso servono solo a mettere in evidenza un punto del testo interessante, ma in alcuni casi mostrano qualcosa considerato non gradito, in particolare sonorità del testo ritenute poco appropriate (suoni aspri, ripetizioni dello stesso suono a distanze troppo ravvicinate, paronomasie).

C'è infine un altro tipo di intervento a cui accennare brevemente. In alcune occasioni il postillatore agisce direttamente sul testo stampato, emendando piccoli errori, con l'aggiunta o la correzione di lettere o numeri di ottava sbagliati. Ci sono casi in cui gli interventi sono più attenti. Al verso «appresso ai morti buoi steso l'havea» (I 64, 4), Tassoni emenda la lezione errata «havea» in «haveva» per far tornare la rima. Modifica la lezione sbagliata in quest'altro caso:

[VI 68, 3] *Escoti intanto* : ← Eccoti.

[LXIX, 7] : ↔ Dal.²⁵

Qui il Modenese corregge a penna nel margine superiore del verso in cui riconosce uno dei tanti refusi di stampa ai quali, specie nella prima parte del testo, presta molta attenzione, spesso intervenendo direttamente. In alcuni casi, la scorrettezza dell'esemplare non risalta subito agli occhi. È possibile che il futuro poeta eroicomico quando chiosa questo esemplare abbia sullo scrittoio anche altre edizioni del poema ariostesco. È noto, infatti, che ne possedesse più d'una.²⁶

Va considerato ancora che nella cinquecentina su cui lavora Tassoni sono presenti anche i *Cinque canti*, lasciati totalmente privi di chiose. Nel *pamphlet* polemico *La tenda rossa*, si menziona il poema interrotto, giudicandolo di scarso valore poetico rispetto al *Furioso*: «Così l'Ariosto dopo il suo famoso poema composto in virilità, mancò ne' cinque canti ch'ei compose

²⁵ Inserito sopra capo, emendando un refuso di stampa.

²⁶ Cfr. R. D'Agostino, *Due note tassoniane*, in «Filologia e critica», IV (1979), pp. 416-433. In questo breve articolo, la studiosa dà conto di una nota di vendita di alcuni libri propri, che Tassoni dispone negli ultimi anni della sua vita, quando è in procinto di ritornare stabilmente a Modena e vuole liberarsi di una serie di testi che ritiene inutile portare con sé. Tra di essi, figura più di un'edizione del *Furioso*, ma nessuna di esse risulta essere quella postillata.

invecchiando».²⁷ Nei *Pensieri i Cinque canti* non sono mai nominati, confermando la totale mancanza d'interesse che l'autore ha nei loro confronti.

3. Si accennava in precedenza alla presenza di osservazioni di carattere linguistico, grammaticale e metrico le quali, contrariamente ad altri postillati dello stesso scrittore, rappresentano una percentuale relativamente esigua del totale. A Tassoni «interessano tutti i livelli lessicali del testo, da quello grammaticale a quello metrico-sintattico, da quello lessicale ed espressivo e retorico-figurale a quello tematico-discorsivo».²⁸ Tuttavia la maggior parte degli interventi riguarda aspetti contenutistici più che formali.

Le critiche più numerose sono quelle relative a tutto ciò che a Tassoni sembra stonato rispetto alla partitura epica, che deve restare sempre perfettamente armonica. Questo non accade spesso negli altri postillati, nella maggior parte dei quali, anche in quelli al *Decameron* che è opera narrativa, gli elementi formali sono i più bersagliati. Come ricorda la Cabani in un passo già menzionato, probabilmente gli interessi linguistici, pur presenti in questo postillato giovanile, si svilupparono maggiormente negli anni di militanza di Tassoni come accademico della Crusca e poi contro gli accademici della Crusca. A questo si può aggiungere che i postillati a Bembo, ai *Vocabolari* ed anche le *Considerazioni* virano facilmente verso osservazioni sulla forma, anche perché forse sono connessi tra loro e alcuni sono propedeutici al lavoro di commento del *Canzoniere*.²⁹ Se sono accomunati dallo stesso intento, è normale che l'autore vada a ricercare gli stessi tipi di casi, esempi ed errori. Possediamo però anche due postillati a poemi narrativi, quelli al *Mondo Nuovo* di Stigliani ed all'*Elezione di Urbano VIII* di Bracciolini, in cui le osservazioni su questioni narrative, dal comportamento dei personaggi all'adeguatezza o meno dell'uso di alcune immagini ed episodi, sono la maggioranza. Le nuove epopee sono in genere oggetto di stroncature feroci e ironiche, o apprezzate in modo antifrastico.³⁰ L'immagine di un Tassoni postillatore concentrato

²⁷ A. Tassoni, *La tenda rossa. Risposta di Girolamo Nomisenti a i Dialoghi di Falcidio Melampodio*, Francfort, 1613, p. 49.

²⁸ M. C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 137.

²⁹ Io leggerei soprattutto quelli al Bembo in quest'ottica, ma anche quelli a Boccaccio potrebbero esserlo. Tuttavia è una pura ipotesi.

³⁰ È divertente la critica tassoniana alla lotta con il pesce spada, goffa ed involontaria parodia della battaglia col mostro marino, particolarmente mal riuscita a Stigliani: «La prova di quest'Olibrando, nome spagnuolo, fu d'uccidere un pesce spada dopo un lungo contrasto. E

prevalentemente sulla questione della lingua e poco interessato ad altro deve essere quantomeno discussa. Tutto dipende dalle finalità dei postillati, che non sono sempre le stesse. Si può facilmente intuire che il motivo per cui l'interesse nelle note al *Furioso* è concentrato perlopiù su aspetti narrati è dovuto al carattere precipuo del testo, ma altresì a ciò che il postillatore intende ottenere dalla sua analisi. Se da altri lavori di annotazione ricava esempi per discutere la scelta arcaicizzante della Crusca, in questo al centro c'è l'epica di marca ariostesca, in particolare la sottolineatura dei suoi punti deboli, dei suoi malfunzionamenti rispetto a quella tassiana e le troppe deroghe rispetto alle categorie aristoteliche. L'obiettivo principale delle fitte postille ad Ariosto, che assume quasi caratteri ossessivi, è infatti la messa in evidenza di ogni granello che inceppa l'ingranaggio epico, dagli aspetti macrostrutturali ai dettagli microscopici relativi a sonorità ritenute banali o ripetitive o a minime e trascurabili incongruenze nel testo. Se alcune osservazioni sono interessanti, quindi, altre finiscono per essere davvero questioni di lana caprina.

Di conseguenza, il tono è quasi sempre critico, come in tutti gli scritti tassoniani dello stesso tipo. Tra le centinaia di commenti non mancano giudizi positivi, ma sono davvero un'esigua minoranza rispetto a quelli negativi. Come in altri postillati analizzati, lo scrittore non risparmia aspri rimproveri e battute ironiche. L'intento, qui come altrove, sembra essere quello di voler stroncare senza appello il testo oggetto di analisi, andando a cercarne le incongruenze, le contraddizioni anche al di là del buon senso. A volte, poi, il puntiglio che sfocia in battuta canzonatoria è giocato sul senso ambiguo di alcune espressioni: «Herculea prole» della III stanza è così commentato: «È prole d'Ercole?». È chiaro che Tassoni comprende perfettamente che il patronimico si riferisce ai figli del duca Ercole d'Este, ma questo non cambia le cose: essenziale è la chiarezza e la precisione dell'uso dei termini, in mancanza dei quali lo scrittore dei *Pensieri* è sempre pronto a disapprovare o fingere di non capire le espressioni ambigue, arrivando a volte a chiedere quasi all'Ariosto di disambiguarle.

Ci sono però anche casi di vere sviste. Il postillatore è difatti molto attento ad aspetti minuti, ma capita che perda di vista il quadro generale, caratteristica tipica dei postillati meno sorvegliati, che non si preoccupano di eventuali errori perché non destinati a lettori esterni. Tuttavia la tendenza è presente finanche

l'uccise con la spada che accresce la meraviglia; perciocché quel pesce non si suole uccidere eccetto che con la foscina», in R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 88.

nelle *Considerazioni*, interessate ai singoli componimenti o versi più che alla struttura dell'opera. Alcune postille, poi, rendono manifesta la loro stesura frettolosa, che spinge l'autore stesso, accortosi dell'errore, a cancellarle. Si veda il caso seguente:

[X 93, 7] : → Che necessità v'era di q(uest)a bellezza?

Nell'ottava si racconta del popolo di Ebuda che è sempre alla ricerca di belle donne da offrire in sacrificio al mostro marino. La nota è cancellata da Tassoni perché l'osservazione scaturiva da una sua dimenticanza (Ariosto aveva spiegato benissimo perché questi popoli avessero bisogno di giovani fanciulle). È una riprova del fatto che le postille sono scritte di getto, ma anche del fatto che tutto ciò che è ridondante o eccessivo è criticato come inutile.

Ecco altri tre esempi di svista:

[XVII 125, 2] *Contra il suo Re, che contra la Donzella* : ← Che co<l>pa ne have<a> il Re? E pur ~~Rugg(ier)~~ Rod(omonte) le fu così fid<ele>.

[XXVIII 48, 1] *Travestiti* : ← Du(n)q(ue) scon<o>sciuti, et co(n) paggi? <...> de infra st. 69.

[XXXIII 114, 1-2] : → Co(n) che ragion si fermò q(ui) Rinaldo? Chi lo chiamò?

Nel primo caso si cancella Ruggiero e lo si sostituisce con Rodomonte, che è effettivamente il soggetto giusto. Forse al momento della stesura il postillatore è distratto e commette un lapsus vero e proprio, che emenda a penna, magari in una seconda lettura delle sue note. Anche in questo caso, è evidente che la stesura è rapida e, se in altri luoghi risulta attenta, in questo è platealmente distratta. Il secondo caso è un esempio ancor più banale. Il rimando infratestuale è alla stanza 65. Il postillatore si confonde e scrive 69. Non nota che sull'esemplare a causa di un errore di stampa la st. 65 è segnata come 69. Lì infatti postilla: «Havea anche paggi, contra la st. 47». Il terzo caso presenta un lapsus come il primo, essendo Astolfo, e non Rinaldo, il protagonista dell'episodio.

Nel complesso, è evidente la scarsa originalità rispetto alle posizioni del tempo, ma ciò che colpisce un lettore moderno sono gli elementi di incomprensione del testo e l'asprezza spesso (volutamente) ottusa con cui il postillatore usa tutte le sue energie per smontare il poema nei suoi aspetti più capillari, anche se in modo quasi pretestuoso.

Sono due le componenti che hanno valore tale da giustificare uno studio lungo come il presente. In primis ci sono le invenzioni linguistiche del Modenese e l'autoritratto dell'uomo e del critico che emerge da questo modo così peculiare di annotare i libri. Le osservazioni bizzarre, ironiche e le invenzioni burlesche, seppur non prevalenti, sono molto utili per dare nuove pennellate al ritratto di Tassoni. In secondo luogo c'è l'idea sulla poesia epica che traluce in questo lungo elenco di osservazioni sparse. È un'idea ancora cinquecentesca, molto rigida ed intransigente. Nondimeno la prospettiva dell'*Orlando furioso* come un poema costruito male, che non funziona perché agisce quasi sempre in deroga alle leggi che regolano la scrittura del poema eroico, è molto utile anche allo studioso della *Secchia rapita*.

In conclusione, in questa fase Tassoni avverte ancora come irrinunciabili le regole scritte da Tasso nei *Discorsi sopra il poema eroico*. Il decoro, così come il comportamento esemplare e coerente dei paladini, è centrale. La comicità, per usare ancora un'espressione della Cabani, «è sentita fondamentalmente come infrazione e rovesciamento dei canoni, con una netta divaricazione fra il polo eroico e quello comico».³¹ Le postille all'*Orlando furioso* sono un passo importante, seppur lontano, incipitario, nella formazione dell'idea di poema che avrà Tassoni quando concepirà il suo progetto eroicomico. Il *Furioso*, per alcuni versi, offre molti più spunti della *Liberata* per un'operazione del genere:

Ariosto, e seppur in maniera minore, anche Boiardo, gli servono come modello per costruire una lingua di genere, che non è tanto quello del poema eroico (seppur contraffatta) quanto quella del romanzo cavalleresco (di registro più basso e più aperta alla commistione stilistica).³²

Per sua struttura e per antecedenza rispetto alla riscoperta aristotelica, il poema cavalleresco è libero dalle categorie che essa impone. Il suo linguaggio può permettersi sondaggi nel comico che nel postillato, così come in quello alle *Terze rime* dantesche, sono criticati, ma che saranno poi riutilizzati nella *Secchia*.

4. Le prime parole di Tasso nell'incipit dei *Discorsi dell'arte poetica* presentano i tre punti da considerare fondamentali per chi scrive un poema

³¹ M. C. Cabani, *La Pianella*, cit., p. 106.

³² P. Guaragnella, *Appunti*, cit., p. 198.

eroico: 1) materia deve essere adatta; 2) la forma deve essere adatta; 3) la forma va rivestita con artifici che le siano congeniali e convenevoli:

A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si propone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poema cercherà d'introdursi; a darle questa tal forma; ed a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti, ch'a la natura di lei siano convenevoli.³³

Si è scelto di raggruppare le postille tassoniane in paragrafi secondo criteri formali e contenutistici che richiamano grossomodo la schematizzazione tassiana: analisi degli aspetti formali (forma e artifici); aspetti narrativi (materia. La narrazione); il sistema dei personaggi (materia. I personaggi). A questi paragrafi se ne premette uno dedicato all'intertestualità.

Le postille che forniscono un'immagine del Tassoni postillatore nelle sue più originali peculiarità saranno invece oggetto del terzo capitolo. Si è scelto di separare il sistema dei personaggi dagli aspetti narrativi generici, in quanto lo spazio dedicato al comportamento delle donne e i cavalieri che prendono vita dalla penna di Ariosto è considerevole per entità numerica ed importanza. I criteri di divisione mantengono ovviamente un tasso di arbitrarietà. Alcune postille, in particolare, si prestano a descrivere più aspetti tra quelli che verranno analizzati e, in alcune occasioni, saranno citate più volte. Tuttavia, si è cercato di utilizzarle in un sistema quanto più possibile coerente, sempre in modo funzionale all'argomentazione, che raggruppa e discute osservazioni sparse e non concepite quasi mai per essere in relazione tra loro.

2.2. Intertestualità

1. Tra i riferimenti ad altri testi, spiccano quelli alla *Gerusalemme liberata*. La presenza di Tasso all'interno del postillato è imponente non solo per l'influenza che ha sui giudizi del postillatore, ma anche sotto il profilo squisitamente numerico.³⁴ I rimandi diretti a luoghi precisi del poema tassiano,

³³ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 349-410 : 349.

³⁴ In nota segnalo tutte i luoghi del testo in cui sono presenti postille che rimandano alla *Gerusalemme liberata*. Il totale è di 85 rimandi: (I 42, 1) ; (II 3, 1-2) ; (III 9, 5,7) ; (IV 38, 1-4) ; (V 86, 1-4) ; (VI 20, 1-2) ; (VI 27, 7-8) ; (VII 11, 2-4) ; (VII 16, 1-3) ; (VII 56, 8) ; (VIII 19, 3) ;

usati per istituire un paragone immediato col *Furioso*, sono continui, seppure non sempre si può dire che siano calzanti.

Secondo la Cabani anche il Tasso teorico, mai citato direttamente nelle postille, è presente in filigrana: «Soprattutto negli ultimi canti, molte postille sono la fedele riproduzione di giudizi critici dell'*Apologia alla Gerusalemme* o dei *Discorsi*».³⁵ La *Gerusalemme*, però, è l'unico testo citato direttamente, in genere usando sempre la stessa formula: «Tas c. st.», solo una volta aggiungendo un commento *a latere*. Il Tasso epico è richiamato ben 85 volte. Il confronto tra i due grandi poeti risalta da sé. Nonostante la natura generalmente inquisitoria del postillato, non è sempre scontato che il rimando a Tasso sia da interpretare come critica ad Ariosto. In questo Tassoni si differenzia rispetto al Galilei postillatore, pur condividendone altrove il tono aggressivo e polemico. Probabilmente ci sono casi in cui le note sono di servizio. Ciò vuol dire che il loro scopo è semplicemente quello di segnalare, in modo neutro, un'intertestualità, inserendosi nella logica di uno scritto privato che serve da base per testi più elaborati, in cui può essere utile avere già sottomano raffronti intertestuali tra i due grandi poemi narrativi del Cinquecento.

Un esempio lo abbiamo nel primo rinvio tassiano (I 42, 1): «Tasso c. 16 st. 14». L'accostamento è tra «La verginella è simile alla rosa» ariostesco ed il «Deh mira – egli cantò – spuntar la rosa / dal verde suo modesta e verginella» tassiano. La preferenza per l'immagine tassiana è forse presente, ma non deducibile con sicurezza. Lo stesso dicasi anche per altri casi (VI 27, 7-8): «Tasso c. 13 st. 41». Sono le rispettive riprese dell'episodio di Polidoro. È interessante notare che non si accenna a Virgilio, né a Dante. L'unico interesse sembra essere quello di mettere a confronto i due grandi epici moderni,

(VIII 70, 1) ; (VIII 79, 1-6) ; (IX 22, 2-4) ; (X 36, 5-6) ; (X 60, 3-6) ; (X 70, 1-4) ; (X 76, 7-8) ; (XI 66) ; (XII 44) ; (XII 78, 2) ; (XIII 2, 4) ; (XIV 11, 2) ; (XIV 68, 4) ; (XIV 69, 4) ; (XIV 75, 3-4) ; (XIV 99, 5) ; (XIV 104, 1-4) ; (XIV 118, 1-3) ; (XV 11, 1-4) ; (XV 16, 1) ; (XV 63, 2-8) ; (XVI 18, 2-6) ; (XVI 32, 5-8) ; (XVI 57, 1-2) ; (XVI 60, 1-4) ; (XVI 72, 1-3) ; (XVI 80, 1-4) ; (XVIII, 21) ; (XVIII 41, 5-6) ; (XVIII 55, 2-4) ; (XVIII 57, 1-2) ; (XVIII 98, 5-8) ; (XVIII 151, 1-2) ; (XVIII 152) ; (XVIII 158, 2) ; (XVIII 166) ; (XVIII 185, 3) ; (XIX 8, 1-4) ; (XIX 13, 1-4) ; (XIX 15) ; (XIX 20, 2-3) ; (XIX 27, 1-4) ; (XIX 92, 3) ; (XXIII 122, 1-4) ; (XXIV 58, 7-8) ; (XXV 14, 1-2) ; (XXV 43) ; (XXVI 30, 7-8) ; (XXVI 96, 1-4) ; (XXX 45) ; (XXX 47, 5-8) ; (XXX 82, 2-4) ; (XXXI 18, 1-4) ; (XXXI 50, 1-4) ; (XXXI 95, 1-4) ; (XXXIII, 113 7-8) ; (XXXIV 50, 1-2) ; (XXXIV 54, 2) ; (XXXV 30, 7-8) ; (XXXVI 59, 1-2) ; (XXXVIII 10, 3-4) ; (XXXVIII 38, 3) ; (XXXIX 4, 2-3) ; (XXXIX 58, 1) ; (XL 33, 1-2) ; (XL 49, 1-2) ; (XLII 10, 1-4) ; (XLIII 160, 2-4) ; (XLIII 166, 7-8) ; (XLIII 192, 2-3) ; (XLV 70) ; (XLV 75, 2-3) ; (XLV 80, 1-4) ; (XLVI 105).

³⁵ M. C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 150.

ignorando deliberatamente gli altri. In genere Tassoni istituisce paragoni tra luoghi che hanno sonorità affini o sono simili sotto il profilo narrativo, come nel caso della follia di Orlando, paragonata allo strazio di Tancredi per la morte di Clorinda:

Poich'allargare il freno al dolor puote
(che resta solo e senza altrui rispetto),
giù dagli occhi rigando per le gote
sparge un fiume di lacrime sul petto:
sospira e geme, e va con spesse ruote
di qua di là tutto cercando il letto;
e più duro ch'un sasso, e più pungente
che se fosse d'urtica, se lo sente
(*O.F.*, XXII122)

Come l'alma gentile uscita ei vede
rallenta quel vigor ch'avea raccolto;
e l'imperio di sé libero cede
al duol già fatto impetuoso e stolto,
ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede
la vita, empie di morte i sensi e 'l volto.
Già simile a l'estinto il vivo langue
al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue.
(*G.L.*, XII 70)

Sono due immagini di dolore, tra loro solo blandamente accostabili. Non sempre i rimandi che Tassoni istituisce sono quindi corretti, o meglio non sempre sono reali intertestualità che Tasso istituisce con Ariosto. Sono più che altro suggestioni, messe a confronto del modo in cui i due grandi poeti inscenano le stesse situazioni e sentimenti, forse utili in visione della scrittura di un nuovo poema o di un commento. Anche qui, però, sono evocati, senza porsi eccessivi problemi, quei punti che possono avere un contatto tra loro anche vago. A volte la suggestione sembra sfuggire al postillatore nel momento stesso in cui sta scrivendo la nota. Capita di trovare postille interrotte o cancellate a metà: in VIII 70, 1, Tassoni scrive solo «Tasso»; in XIV 69, 4, e in XV 16, 1, scrive «Tasso c.», lasciando sospesa la citazione, che forse non è stato più in grado di ricostruire. In altri casi è evidente un ripensamento, con cancellatura della postilla stessa: in XXXIV 50, 1-2, accanto a «Tasso» il numero del canto è cancellato, quello della stanza neanche scritto. Rimane al lettore la sensazione di un impegno impressionistico, compiuto in tempi molto rapidi, con sviste che non ci si cura neanche troppo di emendare.

Eppure nell'unico caso di nota in cui il commento è aggiunto, esso propende nettamente in favore di Tasso:

[II 3, 1-2] *scendi ladron del mio cavallo* : → Tasso c. 6 st. 36. <N>on serba il decoro di <c>avall(ier)o ingiuria(n)dolo <c>osì sub(it)o che pur de' far gentile un cor villano etc.³⁶

La nota può sembrare neutra, ma non lo è. In questo caso il paragone sottolinea come il comportamento del personaggio ariostesco è indecoroso, dunque totalmente inadatto al contesto epico. Nei versi tassiani, invece, Argante pur irritato mantiene un linguaggio degno, senza cadute.

La postilla rappresenta un caso isolato. Tuttavia, anche nei casi in cui è scritto solo il canto e l'ottava della *Liberata* si possono trovare spunti di riflessione impliciti, in grado di svelare in pillole il pensiero dell'autore sul rapporto tra i due grandi poemi. Si possono fare due esempi.

Le postille istituiscono un confronto tra due ottave tratte dell'episodio di Cloridano e Medoro (XIX 15 e 20) ed una di Tasso in cui si descrive Erminia che soccorre Tancredi ferito dopo la battaglia con Argante (*G.L.*, XIX 110). Nella prima c'è Cloridano che desidera morire con il compagno, nella seconda Angelica che cura il giovane fante. L'accostare sia Cloridano che Angelica ad Erminia mostra quanto per Tassoni nell'amante non corrisposta di Tancredi si accumulino le funzioni di due personaggi ariosteschi. Forse c'è anche ironia sull'amicizia di Cloridano, associata implicitamente all'amore di una fanciulla.

Un altro esempio renderà meglio l'idea. C'è un gruppo di postille sparse che riflette sulle figure d'autorità del poema (Carlo Magno ed Agramante), notando come spesso risultino indebolite. Anche in questo caso il paragone con la *Liberata* è sancito solo da un richiamo intertestuale, ma, leggendo le note successive, si evince chiaramente che il riferimento a Tasso fa sfigurare, nell'ottica del postillatore, Ariosto.

L'esempio, su cui si tornerà più diffusamente nel paragrafo sui personaggi, è tratto dal canto XXVII, nel momento delicato della discordia tra i campioni pagani, maldestramente gestita dal re dei Mori. Marfisa ritrova il ladro Brunello, che inseguiva fin dal secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando*. Pone con sfrontatezza al re un ultimatum: o Brunello le sarà consegnato entro tre giorni o si rifiuterà di combattere. Agramante si sente insultato: «Ma questo atto gli par contra il suo onore, / sì che n'avampa di vergogna in volto» (XXVII 95, 5-6). Decide di vendicarsi, duellando personalmente con l'amazzone. Il

³⁶ T. Tasso, *G.L.*, cit., c. VI, 36, 1-4: «Né l'ira Argante infellonisce, e strada / sovra il petto del vinto al destrier face; / e : "Così" grida «ogni superbo vada, / come costui che sotto i piè mi giace».

saggio Sobrino lo dissuade, facendogli intendere che «poco l'onore, e molto era il periglio / d'ogni battaglia che con lei pigliasse» (XXVII 97, 1-2). Non c'è onore a combattere con una donna, che tra l'altro potrebbe essere più forte di lui e batterlo. È quindi da considerarsi un rischio inutile. Meglio «che Brunello alle forche aver lasciasse» (XXVII 97, 4).

Il consiglio di Sobrino è spregiudicato e pragmatico, lontano da qualsiasi idea di onore, fierezza e sfogo dell'ira che Tassoni reputa centrali nella sua concezione di epico. Le postille a questi versi sono quindi le seguenti:

[XXVII 97, 1-4] : ← Bella maniera di persuadere u<n> Re dal periglio.

[97, 7-8] *Non dovea alzarlo, per non contradire, / Che s'habbia la giustizia ad essequire* : ← Gala(n)te.

[98] *preghi / [...] / Brunello, e gli altri ladri tutti impicchi*³⁷ : ← O co(n)siglio da Sobrino.

[99, 1-3] *volentier s'attenne / [...] discerto e saggio / [...] lasciò, che non le venne* : ← Il Re così stima l'honor suo.

Sobrino, descritto come «discreto e saggio» (99, 2) è dal postillatore definito «humile e stolto». Il discorso fatto al re è considerato inaccettabile secondo il modello tassiano, che è chiamato in causa nella postilla che precede quelle appena citate:

[96, 1-4] *Era à l'altezza di sua Maestade* : ← Tasso c. 7 st. 62.

Le ottave a cui rimanda la nota a margine sono quelle in cui Raimondo cerca di dissuadere Goffredo a prendere parte di persona alla battaglia: «E disse a lui rivolto: – Ah non sia vero / ch'in un capo s'arrischi il campo tutto! / Duce sei tu, non semplice guerriero: / publico fòra e non privato il lutto» (*G.L.*, VII 62, 1-4). Qui è sviluppato un aspetto fondamentale del personaggio di Goffredo e del suo ruolo di capo carismatico e spirituale, che non deve cercare la gloria personale, ma incarnare e preservare la missione collettiva. Tanto il rimprovero di Raimondo è giusto e motivato da questioni di interesse collettivo, in linea con la figura d'autorità, tanto al contrario è immotivato in questa logica il consiglio opportunistico di Sobrino ad Agramante. La sola citazione del luogo tassiano è sufficiente a far risaltare per contrasto diretto la superiorità della *Gerusalemme*, sulla quale le postille immediatamente successive fugano ogni dubbio.

³⁷ Tutta l'ottava è sottolineata dalla fine del primo verso.

La strategia di Ariosto, non estranea al romanzo cavalleresco medievale, di natura più popolare del capolavoro tassiano, prevede virate stilistiche nel basso comico. Il postillatore, però, non è disposto ad accettare contaminazioni del perfetto stile epico e reagisce istituendo un confronto con l'altro grande poeta, che ha mantenuto dritto il timone laddove Ariosto sembra andare alla deriva. Nell'*Apologia* Tasso deve difendersi, entrando in prima persona nella *querelle*, dall'accusa di essere più rozzo di Ariosto, elencando alcuni luoghi in cui il ferrarese sbaglia clamorosamente il tiro. Tassoni, in accordo con il poeta sorrentino, nota tutte le *défaillances* di Ariosto, tutte le scorrettezze ed istituisce paragoni con luoghi tassiani ritenuti migliori. Difende nettamente Tasso, pur non prendendo mai direttamente posizione nel dibattito sul poema. Sono condivisibili, quindi, queste parole della Cabani:

Oltre a indicare puntualmente i passi in cui la *Gerusalemme* dipende direttamente dal *Furioso*, egli segnala, come è di regola nel "confronto", anche quelli nei quali i due autori si cimentano nei luoghi tipici [...] che costituiscono i fondamenti (riconosciuti e fissati come tali dai teorici del genere) del poema epico. La scelta di quei luoghi e il tono accusatorio del discorso (tono tipico degli antiariostiti) sembrerebbe indicare in Tasso l'eventuale vincitore. Ma, come ho detto, a scrivere il "confronto" egli non arrivò mai.³⁸

2. Oltre Tasso, le poche intertestualità con opere non poetiche sono intessute con autori che si sono guadagnati un posto nella *querelle*, con i quali il postillatore dialoga:

Il procedimento dialogico delle "opposizioni" e delle "risposte" rientra nella prassi dei commenti cinquecenteschi. Nelle postille Tassoni ne menziona alcuni: oltre al Porcacchi, autore del commento ospitato nell'esemplare che lui postilla, ricorda più volte il Ruscelli e, una sola volta, il Lavenzuola.³⁹

Può stupire l'assenza di Castelvetro, citato o presente in filigrana in altri postillati (postille alle *Prose della volgar lingua*, postille al *Decameron*, *Considerazioni*. Le postille all'*Hercolano*, come si diceva, secondo Diffley sarebbero integralmente trascrizioni di quelle di Castelvetro). I pochi autori menzionati sono eruditi del Cinquecento che hanno preso parte al dibattito sul poema. Girolamo Ruscelli è «autore del più noto commento al *Furioso* del

³⁸ M. C. Cabani, *Tassoni postillatore*, cit., p. 151.

³⁹ M. C. Cabani, *La Pianella*, cit., p. 11.

secolo»,⁴⁰ le *Annotazioni ed avvertimenti sopra i luoghi difficili et importanti del Furioso* (pubblicato la prima volta a Venezia, presso Valgrisi, nel 1556). Ruscelli prende posizione in favore del capolavoro ariostesco «ribadendo con efficace forza persuasiva l'inconsistenza e l'ingiustizia delle opinioni di quelli che guardano al *Furioso* come a un fallimento letterario».⁴¹ Il suo commento è dunque orientato in posizione nettamente favorevole ad Ariosto.

Alberto Lavenzuola scrive le *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto, nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati dall'auttore nel suo poema*, (stampate a Venezia da Franceschi nel 1584). Il saggio spinge verso l'identificazione di Ariosto come classico moderno. All'altezza della sua prima pubblicazione, la *Liberata* è già uno dei due poli del dibattito, eppure non viene mai menzionata nelle *Osservazioni*. Poche parole di Sberlati saranno in questa sede sufficienti ad inquadrare il testo:

Lavenzuola si guarda bene dall'entrare nella polemica e si limita a produrre un apparato di note esplicative al *Furioso* che evita ogni confronto con il recente poema tassiano. Nondimeno la discussione teorica concettualmente maturata negli anni addietro si riverbera con forza nelle argomentazioni di Lavenzuola, il quale avverte l'esigenza di difendere il *Furioso* sul piano dell'unità della favola.⁴²

La prospettiva da cui parte per la sua analisi Lavenzuola è la stessa di quella di Ruscelli.

I riferimenti del postillatore al poligrafo Tommaso Porcacchi, membro dell'équipe di lavoro di Ruscelli, sono tutti relativi allo scritto ospitato nella stessa cinquecentina postillata, *Le nuove allegorie, & Annotazioni di M. Tomaso Porcacchi*, che riprende ed integra il lavoro di Ruscelli.

A differenza di quelli al Tasso epico, i richiami a questi autori sono rari e sporadici. Sono citati due volte a testa Ruscelli e Porcacchi ed una sola Lavenzuola. Uno dei tre testi, poi, sembra essere nominato solo in quanto si trova alla fine di ogni canto nella stessa cinquecentina che il postillatore sta maneggiando, quindi immediatamente sotto al suo sguardo.

Queste postille non entrano nel merito della *querelle* più di tanto, non coinvolgono aspetti strutturali del poema, bensì segnalano solo piccoli errori o imprecisioni. Del resto, i tre difensori dell'Ariosto citati non fanno parte *stricto sensu* della polemica tra ariostisti e tassisti. Solo il testo di Lavenzuola

⁴⁰ C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema eroico*, cit., p. 373.

⁴¹ F. Sberlati, *Il genere*, cit., p. 72.

⁴² *Ivi*, p. 153.

appartiene agli anni dello scontro diretto che nasce poco dopo la pubblicazione del *Goffredo* e raggiunge il suo acme negli anni '80, ma anche in questo caso l'autore si guarda bene dal citare il capolavoro tassiano. Sullo scrittoio di Tassoni non sembra siano presenti al momento della postillatura i testi più rappresentativi della *querelle*. I pochi riferimenti a Ruscelli e Lavenzuola sembrano casuali, come fossero ricordi riemersi annotando il *Furioso*, mentre Porcacchi è citato solo in quanto è l'artefice della *Annotazioni* presenti nell'esemplare posseduto dal Modenese. Le opere dei tre, inoltre, sono tutte votate ad attribuire al *Furioso* maggior nobiltà, altezza letteraria, e statuto di «Omero moderno» ad Ariosto, grazie ai sapienti e fittissimi rimandi intertestuali con opere antiche.

È significativo che Tassoni citi questi autori per questioni di curiosità di vario tipo, che nulla hanno a che fare con la ricerca delle fonti. Un esempio sarà chiarificatore. L'aver legato l'ippogrifo «a un verde Mirto» (VI 23, 8), da parte di Ruggiero è così commentato in una postilla di rara lunghezza:

Non in mezo <u>no abe<t>e , et un <fa>ggio? Che <i>mportava <q>uesto? et <p>oi un'ani<m>al fortiss(im)o ad 'un mirto debile? Se q(uest)a fu inclinazione sup(erior)e come il Ruscelli dice, dovea accennarsi dall'auttore. O pur come Arbore d'amanti, Ruggiero dovea <r>iverirlo, scostandone il destr(ier)o ma se i mirti nell'india siano grandi veggiasi appò i scrittori. Fu però tale, che con la briglia lo scosse tanto l'ippogrifo questo <...>

La nota è di pura erudizione botanica (alquanto pedantesca e puntigliosa). Allo scrittore non sembra interessare il riferimento alle fonti classiche, citate in modo distratto e approssimativo («veggiasi appò gli scrittori»), ma solo le caratteristiche della resistenza del mirto alla forza dell'ippogrifo e la conseguente mancanza di verosimiglianza dell'immagine usata da Ariosto. Il grande poligrafo è citato solo per essere contestato, ma mai su questioni fondamentali, solo su dettagli estremamente specifici:

[XXXIX 31] : → portava prigionì, o pur liberati, come sopra si disse <h>aver Rod(omon)te <o>rdinato? Il Ruscelli dice, che prigionì, poi che <a>ltrimenti <s>arebbe errore il <c>ondan(n)ar <a>l remo il <c>onduttore st. 33.⁴³

⁴³ Tassoni sottolinea: «E per mercede lui, che li condusse, / Volson, che condannato al remo fusse». (st. 33, 7-8).

Anche le osservazioni fatte a Porcacchi riguardano aspetti molto minuti. Nella prima postilla in cui ci si rivolge al seguace di Ruscelli, si discute in merito all'innocenza punita ingiustamente (XXIII 55, 3-6).⁴⁴ A fine canto Porcacchi fa anche un lungo discorso sull'«errore di memoria» di Ariosto, il quale aveva affermato che Zerbino e Orlando si incontravano sulla via, mentre nei versi analizzati Orlando ed Isabella vedono dall'alto di un monte il principe di Scozia prigioniero. Porcacchi nelle allegorie di inizio canto scrive: «In Zerbino difeso dal Conte Orlando dalla morte si vede che l'innocentia non è da Dio lasciata perire a torto». Tassoni scrive semplicemente: «Negasi l'opposizione del Porcacchi». Difatti, pochi canti più avanti, prima Zerbino e poi Isabella cadranno per eccesso di fedeltà. Lo stesso si può dire per la seconda postilla in cui l'altro commentatore è chiamato in causa (XXXIV 15, 3-4): «Veggasi l'oppo(sizio)ne del Porcacchi nel fin et se la risp(ost)a quadra».⁴⁵

Il motivo del disaccordo con Porcacchi è presto detto. Come si cercherà di dimostrare nei paragrafi successivi, Tassoni rifiuta nel suo postillato ogni rielaborazione retorica e, quindi, a maggior ragione ogni lettura allegorizzante del *Furioso*, inquadrato come un'opera d'arte e non come ispirato da un *furor*. La lettura aristotelica e in chiave edonistica (di matrice castelvetrina) cancella ogni dialogo possibile con interpretazione allegorizzanti o, più in grande, che vadano al di là del livello più superficiale di lettura. Testi che parlano dei luoghi difficili del poema, della rielaborazione delle fonti classiche o delle allusioni allegoriche non possono che essere sconfessati pienamente dal postillatore, inserito in un paradigma per il quale un simile taglio di lettura del poema è totalmente desueto. La conclusione è che «solo i rinvii a Tasso, fittissimi, trovano ampia cittadinanza nelle sue postille».⁴⁶

⁴⁴ Inserisco in nota la postilla: [XXIII 55, 3-6] : ← Negasi l'opp(osizio)ne del Porcacchi nel fine se salta no(n) dovea Isabella haverlo smisero di farlo. Et la gi<u>dica lasci<va> che Orla<n>do parlass<e> così co(n) Zerbino l'inno<cente>.

⁴⁵ Nelle annotazioni, Tommaso Porcacchi commenta questi versi (pur essendoci scritto st. 25 per un errore di stampa. L'immagine della bellezza altera di Lidia è «una manifesta contraddizione: perciocché dicendo Lidia di se stessa prima, ch'ella fu bella, ma altera più; viene indubitamente a concludere, che l'Altezza fosse in lei maggior, che la Bellezza». Nei versi immediatamente successivi «viene a mettere in dubbio quello, che assolutamente aveva concluso; sopra la qual contraditione discorrendo noi, venimmo in questa risoluzione cioè che dove Lidia dice, io fui Bella, ma altera più, concluda di quel che veramente era in se stessa, cioè ch'ella fosse più altiera, che bella, etc.».

⁴⁶ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 44.

3. Così come per autori moderni, anche il riferimento ai classici è quasi nullo. Nelle postille si nota la «totale indifferenza del chiosatore nei riguardi delle fonti classiche che sottostanno alle similitudini ariostesche».⁴⁷ Al solo Virgilio sono fatti rari e frettolosi richiami al margine, in cui mai viene citato libro e verso delle opere (in genere scrive solo «Verg»). Sono solo 4 i casi in cui il poeta latino è chiamato in causa direttamente,⁴⁸ più uno in cui è trascritto un verso dell'*Eneide* a cui Ariosto si riferisce.⁴⁹ Il più interessante è questo:

[XXXIII 119, 1-4] : ← Tolto di pes<o> da Verg(ilio) nel 3°.

La scena incriminata è quella del banchetto del Senapo, insozzato dalle deiezioni delle arpie, poi cacciate da Astolfo. L'episodio ha effettivamente legami con il III libro dell'*Eneide*, ma qui come altrove Tassoni sembra deprecare il concetto stesso di imitazione in favore della novità dell'invenzione, ritenuta, sulla scia di Castelvetro, la più importante tra le parti della retorica.⁵⁰ Ciò che lo interessa, fino alle *Considerazioni*, è la novità, «la scoperta e la difesa dell'originalità come possibilità creativa per l'epoca moderna».⁵¹ Dunque il repertorio cui Ariosto attinge nella costruzione del suo capolavoro non è importante o è percepito con fastidio dal postillatore.

Boiardo, invece, non è mai nominato. Tuttavia nel postillato non mancano del tutto i richiami a luoghi dell'*Inamoramento de Orlando* a cui gli eventi ariosteschi si riallacciano:

[I 26, 8] *Che render già gran tempo mi dovevi?* : ← Giurò re(n)d(er)lo a te? Non, ma gettarlo nel ri<vo>.⁵²

⁴⁷ *Ivi*, p. 29.

⁴⁸ In (VIII 71, 5-8) ; (XXI 16, 5-6) ; (XXXIII 24, 7-8) ; (XXXIII 119, 1-4).

⁴⁹ [XXIV, 7-8] *La virtù trova* : →↑ De A<eneis> <V>irg 6. An. <ax>em homero torquet, califer Atlas.

⁵⁰ Cfr. A. Roncaccia, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 219: «Per Castelvetro, invece, tutto si gioca nell'invenzione, momento chiave e fondamentale della produzione artistica».

⁵¹ L. Tassoni, *Dante e Petrarca nel Seicento*, in *Letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol. XI, Salerno, Roma, 2003, pp. 485-505, p. 493.

⁵² «Ciò te dimando per cavaleria. / Baron cortese, non me lo negare: / Che me con tutta l'armatura mia / Dentro de un fiume non debe gittare» *Inamoramento de Orlando*, I, iii 63, 1-4, in M. M. Boiardo, *Opere*, tomo I, a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnari, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

Il riferimento è ovviamente alla morte dell'Argalia e alla promessa fattagli da Ferraù di restituirgli il cimiero. Stupisce l'incomprensione del testo boiardesco. L'Argalia infatti chiedeva di essere gettato con le armi nel fiume;⁵³ dunque appare legittima la richiesta di rendere a lui, che sorge dal fiume, l'elmo. Anche qui l'obiezione tassoniana sembra cercare pretesti di polemica dove non ce ne sono. Ma al di là di questo, è evidente che la relazione con i modelli interessa il postillatore molto meno del rapporto con Tasso. Il *Furioso*, insomma, è valutato come classico proiettato verso il dibattito cinquecentesco sul modello del perfetto poema. Interrogarsi su quali fossero le fonti principali cui attinge Ariosto, ampiamente studiate da Dolce e da Ruscelli e Porcacchi con cui di tanto in tanto dialoga, è al di fuori degli interessi che animano la stesura del postillato.

Ma su Boiardo c'è altro da aggiungere. In un caso come il quello che segue la richiesta di precisazione è davvero superflua. Mi riferisco ai versi celeberrimi del primo canto in cui Angelica scorge Sacripante addolorato, sentendolo lamentare la maggior prontezza altrui nel coglierne "la fresca e mattutina rosa". La fanciulla si palesa rimproverandogli «c'habbi di me di falsa opinione» (I 52, 8). Al che Tassoni commenta: <C>ome? Se <S>acripa(n)te <no>n l'havea mai nominata?». È vero che Sacripante non ha mai pronunciato il nome della fanciulla, ma è anche vero che non poteva parlare che di lei, di cui già è spasimante nell'*Innamoramento*. Pare, però, che anche qui la postilla non prenda in considerazione il precedente boiardesco. Vediamo un altro caso in cui la cosa è più esplicita, riguardo al rapporto tra Ruggiero e Bradamante:

[II 33, 1-2] *Quivi cercando Bradamante gia / L'amante suo, c'havea nome del padre* : → Et non gl' ha mai parlato né sa se l'ami.

[II 65, 5] *Fermasi al fin di seguitar l'impresa* : ← Per u(n) pag(an)o a cui non parla mai, né sa di esser amata.

Tassoni non concepisce che la donna ami tanto Ruggiero e si dia ad una tale frenetica ricerca pur non avendogli, nel *Furioso*, mai parlato. Quindi non tiene conto del fatto che il rapporto tra i due amanti è nato nel III libro dell'*Innamoramento*. Effettivamente lì l'incontro tra i due è breve e la loro conversazione dura poche ottave, prima che si separino definitivamente (*Inn.*, III v ottave 15-43). Nondimeno non manca loro il tempo sufficiente, per i

⁵³ «Ciò te dimando per cavaleria. / Baron cortese, non me lo negare: / Che me con tutta l'armatura mia / Dentro de un fiume me debe gitare» I III 63, 1-4.

canoni romanzeschi, di guardarsi, conoscersi ed innamorarsi. Dunque dire «et non gli ha mai parlato», e «per u(n) pag(an)o a cui non parla mai» non tiene conto del retroterra boiardesco, senza il quale i due amanti sono tali praticamente senza conoscersi.

Altri due esempi serviranno a chiarire meglio la strategia tassoniana:

[XXXIX 62] : → S'int(e)n(da q(uest)o se si può.

[XLII 36] : ← Perché più comoveano q(uest)e acque Rinaldo, circa Ang(elic)a, che altre?

Nella prima Bardino arriva e racconta a Brandimarte, alla vigilia del duello di Lipadusa, che il padre Monodante è morto, richiamandolo nel regno per prenderne il posto come sovrano. L'eroe rifiuta, affermando che solo se sopravvivrà alla guerra tornerà nelle sue terre. Il *background* di questa stanza è in Boiardo, laddove si scoprono le origini nobili e cristiane di Brandimarte (*Inn.*, II XII). La conoscenza dell'episodio boiardesco è fondamentale per comprendere cosa succeda, ma la chiosa tassoniana professa l'oscurità del riferimento, come se Bardino apparisse dal nulla. Per il secondo esempio citato vale lo stesso discorso. Rinaldo beve alla fonte di Merlino e si libera dell'insano amore per Angelica. La nota si chiede perché queste acque hanno un effetto maggiore di qualsiasi altra sui sentimenti del paladino. Ovviamente in Boiardo di tale fonte si è lungamente parlato. Ma la nota finge di ignorarlo.

Supporre una mancata conoscenza di luoghi così famosi dell'*Innamoramento de Orlando* non è plausibile. Le opere più tarde a carattere erudito, come i *Pensieri*, dimostrano che la tradizione canterina è «tutt'altro che ignota al Tassoni». ⁵⁴ Anche il poema boiardesco è oggetto di considerazioni: «A parte qualche riserva, l'apprezzamento del Boiardo, quale risulta dalle brevi note che lo riguardano, è nel complesso positivo». ⁵⁵ Tassoni, dunque, conosceva bene il grande romanzo quattrocentesco. Ma se anche si volesse sostenere la tesi che le virtù della fontana incantata gli fossero sfuggite, nell'esemplare del *Furioso* postillato è presente un riferimento di Porcacchi all'origine boiardesca della sorgente nella nota alla stanza I 78. Come se non bastasse, anche le postille citano esplicitamente, in un'altra occasione, la fontana magica, cui è attribuita l'origine dell'amore del paladino:

⁵⁴ P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. xxv.

⁵⁵ P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 11.

[II 2, 1-4] *Fai, ch'a Rinaldo Angelica par bella, / Quando esso a lei brutto spiacevol pare. / Quando le pareo bello, e l'amava ella; / Egli odiò lei quanto si può più odiare* : → Questa non è colpa di Amore, ma d(e)ll'i(n)ca(n)to d(e)lle fo(n)tane.

Se non si tratta di svista, ci deve essere una scelta ben precisa nell'evitare qualsiasi riferimento diretto al conte di Scandiano e riguarda il modo in cui il Modenese considera il rapporto tra i due poemi cavallereschi.

La natura di “gionta” è oggetto di una delle critiche forti fatta dai detrattori all'unità di favola del *Furioso*. La tesi è molto nota: al poema manca la perfezione, in quanto continua una storia iniziata da un altro. Anche per Tassoni l'unità di favola è determinante. Nei *Pensieri* riprende il tradizionale escamotage, a cui sarà dedicata una più approfondita analisi nel terzo capitolo, che consiste nel ritenere quella di Boiardo e quella di Ariosto una favola unica. Tuttavia, fare una gionta ad un'opera altrui rimane un grosso handicap, dato che anche con tutte le attenuanti del caso, la favola rimane mutila:

Al creder mio, adunque, l'Ariosto non mancò in questa parte così principale di cantare una sola azione; ma più tosto mancò di darle perfezione per non le avere dato principio, forse parendo a lui che bastasse che 'l principio fosse stato inventato e cantato da altri.⁵⁶

Come giustamente dice Puliatti nell'introduzione ai *Pensieri*, «a livello di struttura, infine, il Tassoni assegna importanza di caratteristica qualificante alla “perfezione”, intendendo per tale l'organico ciclo evolutivo della “favola” dalla genesi alla conclusione».⁵⁷

Se nell'opera della maturità cerca un compromesso per “salvare” Ariosto, ponendolo sullo stesso piano di Tasso, nelle postille è manicheo. «Tassoni», afferma la Cabani, «condanna il rapporto troppo stretto che Ariosto intrattiene con l'intertesto boiardesco. Più in generale, egli tende a ignorare la ricchissima intertestualità del poema, anche nelle sue manifestazioni più clamorose».⁵⁸ L'affermazione della Cabani è in linea con la predilezione per l'*inventio* e il fastidio per la citazione o il saccheggio delle fonti. Le note citate sembrano ribadire che la favola deve essere una sola e tutto quel che è narrato deve essere contenuto al suo interno. Non è concepibile, dunque, che si faccia allusione a

⁵⁶ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 763.

⁵⁷ P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri scritti preparatori*, cit., p. lvii.

⁵⁸ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., pp. 43-44.

qualcosa detto nell'altro poema, perché il *Furioso* deve avere un'autonomia totale di intellegibilità. Deve, cioè, permettere anche al lettore sprovvisto di riferimento boiardeschi di comprendere perfettamente tutto, senza nessuna ambiguità o oscurità, né alcun supporto esterno. Forse la necessità di massima chiarezza nel postillato è ancora più importante della perfezione di favola, poiché la critica alle oscurità è, in fin dei conti, l'obiettivo principale perseguito da Tassoni.

2.3. Aspetti formali

1. In una pagina in cui i *Pensieri* si occupano del modello omerico, Tassoni definisce le 4 parti aristoteliche dell'eroica poesia, «che sono: favola, costume, sentenza e favella». Di queste quattro le ultime due, quelle quindi legate ad aspetti retorico-formali «sono le meno importanti».⁵⁹ Coerentemente con questa affermazione, lo spazio che Tassoni dedica agli aspetti formali nel postillato ad Ariosto è relativamente minore, ma niente affatto esiguo, né privo di interesse. Le sue sintetiche osservazioni si occupano di dare giudizi in sede metrica, stilistica, grammaticale e sintattica. Centrale nell'interesse del postillatore è l'uso errato o impreciso che Ariosto fa di alcuni termini.

Gli “errori” ariosteschi più elementari sui quali il postillatore concentra la propria attenzione sono quelli di concordanza sintattica. La postilla seguente, ad esempio, ripristina la concordanza dei tempi verbali:

[III 6, 2] *Ordisce inganno, il suo morir procura* : ← Ordì, et (pro)curò.

Nel caso successivo, invece il postillatore ritiene che vadano spostate nel verso complemento diretto e verbo, perché la forma “herbe fan” è ambigua, giacché il complemento oggetto “herbe” può essere confuso col soggetto:

[I 35, 6] *Sempre l'herbe vi fan tenere e nove* : ← Fa(n) l'herbe.

Ci sono altri casi in cui il postillatore censura costruzioni logiche che ritiene potenzialmente equivocate:

[XLV 16, 5] *che stato t'è nipote* : ← Sembra che dica Ruggiero Nip<ote>.

[XXXII 11, 6] *il giusto Ebreo fe intoppo* : ← Il giorno intoppò non l'Ebreo.

⁵⁹ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 781.

[XXXII 11, 7] *ch'Ercole produsse* : → <F>u figlio d(e)lla notte?

Nel primo caso, Teodora impetra al fratello Costantino la morte di Ruggiero, il quale le ha ucciso il figlio in battaglia. Nella prima quartina dell'ottava 16 il soggetto è il fellone Ruggiero, nella seconda si passa bruscamente al nipote morto. Questa variazione può generare l'ambivalenza che segnala la postilla. Anche nel secondo caso il problema è nella chiarezza del costruito. Si parla del biblico "fermati o Sole". Tutti sanno che è Giosuè a fermare il Sole, ma il modo in cui è costruito il verso «nel cielo il giusto Ebreo fe intoppo» rende poco chiaro se il soggetto sia l' "Ebreo" o il giorno. Lo stesso discorso vale per «la notte che Ercole produsse». Il soggetto può essere tanto l'eroe greco quanto la notte.

Un lettore dell'epoca che sia poco più che alfabetizzato non ha ovviamente alcuna difficoltà a capire il senso dei versi, ma non è questo il punto. L'ambiguità in quanto tale non deve esistere, né le necessità metriche o l'uso di fiori retorici le giustificano. I versi devono sempre essere indirizzati a una *clarté* totale, in ossequio alla quale anche il più piccolo motivo di imprecisione deve essere messo al bando.

Difatti diverse postille evidenziano contraddizioni logiche basilari, dovute in Ariosto a semplici esigenze di dettato poetico, ma che Tassoni non è disposto ad accettare:

[VIII 6, 3] *giù sale* : ← Salir giù.

[VIII 84, 5] *fuor del letto salse* : → Salir fuori.

[IX 18, 4] *sedeva, un vecchio scese* : ← Sce(n)der fu<or>.

[XXIX 2, 7-8] *poi / Prima* : → Poi prima.

In altri casi segnala, implacabile, quelle che ritiene ripetizioni inutili al senso logico del discorso:

[V 46, 7-8] *tra noi [...] / A me* : ← Uno è superfluo.

[XXXII 70, 6] *né l'han mangiata inanzi* : → Superfluo perché sop(r)a si dice che aspettavano la cena.

[IX 9, 3] *nè pesce egli non* : ← Due negative.

[X 104, 6] *giù cala, e poggia in suso* : → Calar giù, et poggia su. Non basta calare, e poggiare?

[XXVII 122, 1] *et altre et infinite* : ↔ Basta infinite.

[XXXVII 13, 3] : → Istesso co(n)etto.⁶⁰

⁶⁰ «Canoro cigno e va cantando a volo». Canoro e cantando sono considerati monotoni.

[XXXVIII 22, 1] *Apparecchiar per lo seguente giorno* : → Superfluo, et se(n)za co(n)strutt(ion)e.

Il termine “abonda” segnala ripetizioni inutili.

[XXXII 52, 2] *donde [...] d’essa* : → Abonda.

[XXVI 86, 5-6] *maggior / [...] meglio* : ← Abonda.

[XIV 124, 5-6] *Come veleno, e sangue viperino / [...] quanto fuggir si puote* : → Abonda un v(erso).

L’uso della parola “abonda” per la Cabani «segnala le impermetrie». ⁶¹ A noi sembra, almeno in questi casi, che il problema siano, come nei casi precedenti, da cercare nei termini superflui o ripetitivi. Nel primo caso, nel verso «L’isola, donde la regina d’essa», sono sottolineati “donde” e “d’essa” in quanto sono ripetizioni sintatticamente inutili, cioè, anche in questo caso, puri riempitivi di verso. Nel secondo caso, la postilla rileva un’inutile ridondanza: «Onde la fama sua con maggior volo / potrà far meglio infin al ciel salire». La ripetizione maggior-meglio è letta anche qui come non indispensabile. L’osservazione rivolta ai vv. XIV 124, 7-8 è simile: il poliptoto tra «fuggia» e «fuggir» li rende inutilmente ripetitivi.

Ci sono poi postille che riflettono sulla contraddizione di senso. Accanto al verso «Se non tocca a me frutto nè fiore» (I 41, 7) scrive semplicemente «Inverte», segnalando che il fiore precede e non segue il frutto, mentre accanto ai versi «che ’l fuoco estingue pria ch’arder comince: / sì che può dir, che viene e vede e vince» (XLVI 96, 7-8) osserva: «Che? Se non ardea anc(or)a». L’immagine del fuoco che si consuma ancor prima di iniziare a bruciare è usata da Ariosto per alludere alla rapidità del duca Alfonso, ma per il postillatore conta solo l’errore intrinseco all’affermazione che il fuoco possa consumarsi prima di essere acceso.

Anche un verso celeberrimo come quello che gioca con l’ambiguo statuto di vergine di Angelica è commentato solo da una prospettiva di principio basilare di non contraddizione, lasciando da parte il significato profondo:

[I 56, 1] *Forse era ver, ma non però credibile* : ↔ Il vero è credibile.

⁶¹ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 15 n.

Un'osservazione dello stesso tipo è quella che segue, che si focalizza solo sulla concordanza delle due parole, senza entrare nel merito di ciò che l'autore voglia realmente dire:

[V 23, 1] *Fatto il pensier* : → Fatti e pe(n)sieri sono contrari.

È tipico del postillato interessarsi alla superficie del testo senza mai interrogarsi sul significato profondo che si vuole esprimere.

2. Le osservazioni metriche sono quelle di numero più basso. Solo in un paio di casi l'attenzione di Tassoni è rivolta alla struttura dell'endecasillabo:

[XV 74, 3] *L'ombre cavea tolto ogni veder'attorno* : → #

[XXVI 48, 8] *e Siena* : ← Trisillab<o>.

Il simbolo # segnala il verso ipermetro. Nel secondo caso il problema riguarda la parola "Siena". Se è da considerare trisillabo, infatti, il verso risulta ipermetro. Tale possibilità non è tollerata dal postillatore.

Le altre rare osservazioni sulla costruzione del verso si concentrano sulla sonorità:

[XV 32, 2-4] : → Duretto.

[XXV 23, 4] *Ci produsse ambi scernere ci fanno* : ← Duro.

[XXVI 91, 8] *A cui Carlo era appresso a porre il morso* : → Aspra.

Negli anni '80 del Cinquecento gli ariostisti ritengono superiore il *Furioso* per motivi legati soprattutto all'eleganza formale e alla maggiore fedeltà alla proposta bembesca. L'attenzione per il poema è spostata sul piano retorico più che contenutistico:

L'erudizione tardo-cinquecentesca, dunque, conserva la memoria del *Furioso*: ma esso è sempre più come il catalogo di una libreria antiquaria che richiede la più ferma attenzione per quanto attiene al registro topico e retorico, ma che scivola in una zona di marginalità rispetto ai contenuti, ormai sentiti inattuali da interpreti e studiosi.⁶²

Tassoni si dimostra molto attento alla prosodia dei versi e registra sempre i casi di suoni sgradevoli. La rima in "morso", ad esempio, è ritenuta

⁶² C. Gigante, F. Sberlati, *La polemica sul poema epico*, cit., p. 380.

eccessivamente aspra a causa del gruppo consonantico “rs”. Ne *La tenda rossa* dice esplicitamente che «la voce Aspro ha significati diversi, secondo che hor al gusto or al tatto, ora alla vista, hor all’udito s’accomoda: ma ordinariamente s’intende per cattiva, e spiacevole qualità». ⁶³ In un verso con scarsità di finali vocaliche «le parole sue rimangono tutte storpiate, e finiscono in consonante, con insolito suono aspro, e rozzo all’udito nostro, quali appunto ci paiono, le voci de’ barbari senza vocali». ⁶⁴ Al contempo non bisogna neanche esagerare nell’opposto, poiché l’eccesso di piacevolezza fa lo stile umile, quindi è necessario trovare il giusto equilibrio.

Conseguentemente le postille considerano «I(m)propri<o>» un verso come «rompe, fracassa, e strugge» (XXIV 7, 7), dedicato alle imprese paradossali del pazzo Orlando, probabilmente proprio a causa dell’eccessiva dissonanza dovuta ai troppi suoni sibilanti, dentali e palatali. Inoltre non bisogna abusare dei troncamenti:

[XXVIII 75, 5] *ben* : ← Quel, ben.

Ne *La tenda rossa*, discutendo intorno al verso petrarchesco «Quand’era in part’altr’huom’da quel ch’io sono», Tassoni mostra poco entusiasmo per gli “accorciamenti”: «Ma chi naturalmente, e magnificamente insieme favella bene, non costuma di smozzicarne tutte, né la maggior parte delle voci: Adunque neanco nella favella artificiosa, la copia delle voci troncate non può far buono effetto». ⁶⁵ I troncamenti si possono usare, ma con parsimonia: «Non dico io già che non si debbano anche usare gli accorciamenti dell’ultime vocali nella favella nostra, ma temperamento ci vuole». ⁶⁶ Quindi è consequenziale la presa in giro dell’avversario Melampodio, che ne fa abuso: «Certo se tutti gli accorciamenti di voci fosser figure, il Melampodio sarebbe l’onore de Bergamaschi, essendo le voci loro tutte accorciate». ⁶⁷

⁶³ A. Tassoni, *La Tenda rossa*, cit., p. 170.

⁶⁴ *Ivi*, p. 171.

⁶⁵ *Ivi*, p. 172.

⁶⁶ *Ivi*, p. 68.

⁶⁷ *Ivi*, p. 67. Questa considerazione sulla cacofonia del dialetto bergamasco ben si lega con un episodio della *Secchia*, in cui un burlesco podestà di Brescia riesce a catturare il prode re Enzo. La sua parlata aspra, riprodotta in un’ottava, è parte integrante del tono burlesco del personaggio e dell’episodio. La citiamo di seguito: «Ei gridava in bresciano : - Innanz, innanzi, / che l’è rott’ol nemig, valent soldati! / Feghe sbità la schitta a tucc sti lanzi / maledetti da De, scomunegati» (S.R., VI 45, 1-4).

L'attenzione alla sonorità del verso si evince anche da alcune sottolineature, che come si diceva, pur quando sono irrelate o accompagnate da note brevissime possono fornire informazioni preziose. Secondo Gustavo Costa, «Tassoni sostiene che un altro requisito essenziale dello “stile magnifico” è rappresentato dalla “collisione e dal concorso delle vocali differenti”». ⁶⁸ Cioè si possono mettere di fila una parola che finisce per vocale e un'altra che inizia per vocale diversa. Petrarca lo evita nel primo sonetto e sbaglia, come si dice negli *Avvertimenti di Crescenzo Pepe*: «In questo sonetto si vede che non solamente non è stato procurato il concorso delle vocali, anzi apposta è stato fuggito». ⁶⁹

Se l'accostamento è auspicabile per le vocali, è da evitarsi nel modo più assoluto per le consonanti. Tassoni sottolinea infatti coerentemente tutte le sonorità ritenute troppo disarmoniche, come nei casi in cui siano accostate una parola che finisce con consonante con un'altra che a sua volta inizia con consonante: *un sc* (XIV 133, 7), *non sp* (XV 80, 7), *or st* (XV 101, 3), *per sp* (XXII I, 7). Su questo punto Tassoni si discosta da Tasso, per il quale il suono aspro delle consonanti doppie crea grandezza: «Ma oltre tutte le cose che facciano grandezza e magnificenza ne le rime toscane, è il suono o lo strepito per così dire de le consonanti doppie, che ne l'ultimo del verso percuotono gli orecchi». ⁷⁰ Anche l'autore degli *Avvertimenti di Crescenzo Pepe* sostiene l'asprezza del verso nello stile sublime: «La quinta condizione è, che la testura e le voci habbiano del pregnante, e dell'aspro». ⁷¹ Nelle postille, però, sembra prediligere una lingua più morbida e dolce.

In altri casi l'oggetto della sottolineatura riguarda le parole che iniziano e finiscono con la stessa sillaba (*vidi dianzi* [XXIX 1, 5]; *te a te* [XXXV 22, 8]; *un non ne* [XXXVII 37, 7]), o quasi (*ro ra* [XXXI 33 1]; *cini inanzi* [XXXI 39 6]) o due o tre parole che iniziano con la stessa lettera (*che con* [XXIX 2, 3]; *che costi caro* [XXIX 34]). Più in generale, i suoni troppo simili ripetuti a breve distanza sono sottolineati: *havuto aviso* (IX 40, 1); *barca ch'a* (IX 43, 6); *per per* (IX 48, 5); *sospir spesso* (IX 57, 2); *ch'ella la bocca* (IX 57, 3); *viva vena*

⁶⁸ G. Costa, *Appunti sulla fortuna dello pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, in «Studi secenteschi», XXV (1984), pp. 123-143 : 134.

⁶⁹ *Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al sig. Giosefo de gli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca*, in Modona, presso Giulian Cassiani, 1611, p. 33.

⁷⁰ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 487-729 : 664.

⁷¹ A. Tassoni, *Avvertimenti*, cit., p. 26.

(XIV 50, 6); *e spegne ogni* (XIV 133, 6); *ella lan* (XIX 29, 3); *ata a tentar* (XXI 18, 3); *che con lui con* (XXV 3, 7). In alcuni casi, queste ripetizioni non gradite sono accompagnate da brevi postille, dal tono infastidito o canzonatorio:

[XII 31, 7-8] *rsi [...]* *Non si* : → Sì, sì.
[XVIII 120, 6] *si a [...]* *rsi* : → Sì, sì.
[XXIV 75, 8] *si [...]* *se ne* : ← Sì, se, ne.
[XXIX 4, 7-8] *più [...]* / *più può* : ← Più più può.

Pur quando non sono accompagnate da annotazioni, è probabile che le sottolineature nei casi appena citati abbiano un intento censorio. I riempitivi inutili sono criticati anche in altre opere, come negli *Avvertimenti di Crescenzo Pepe*: «Ma in questo sonetto, se lo consideriamo bene, non v'ha egli diverse giunte, e infrapposizioni non necessarie, e nugatorie, per carestia di rime, e anco contraddittorie alcune di loro?». ⁷²

Costa sostiene che sono la lettura e l'influenza del trattato *Del Sublime* a spingere Tassoni a non vedere di buon occhio artifici retorici quali la paronomasia, l'omoteleuto, l'allitterazione e l'anafora. «La figura dello Pseudo-Longino», dice Costa, «era tenuta in gran conto nell'ambiente della romana Accademia degli umoristi, di cui Tassoni fu uno dei promotori, intorno al 1603». ⁷³ E aggiunge:

Tassoni torna a citare Demetrio [...] che aveva condannato l'uso dell'omoteleuto, e ne trae spunto per censurare non solo la uguaglianza fonica delle terminazioni delle parole, ma anche quella degli inizi delle parole, disapprovando ogni forma di preziosismo. ⁷⁴

Tutte le figure di suono vanno usate con estrema parsimonia e il loro eccesso è letto come una sciattezza stilistica. Si vedano i casi seguenti:

[XXXIII 84, 3] : → <I>n ogni verso si legge havea.
[XXXIII 63, 2, 4] *Ma l'amaro [...]* / *Ma l'amaro* : → Leggi.
[XII 71, 4] *Re [...]* *la real [...]* : ← Re, real.

Come dice giustamente la Cabani, «Tassoni muove guerra a ogni forma di “ornamento” logicamente inessenziale». ⁷⁵ Le due ripetizioni anaforiche sono

⁷² *Ivi*, p. 31.

⁷³ G. Costa, *Appunti sulla fortuna*, cit., p. 137.

⁷⁴ *Ivi*, p. 135.

⁷⁵ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 22.

osteggiate. Soprattutto il primo caso è indicativo. Nell'ottava citata, infatti, tutti i versi dal terzo all'ultimo riportano "aveva". Ariosto gioca con questa ripetizione nella descrizione del mostro evocato da Malagigi che spaventa Baiardo durante il duello di Rinaldo e Gradasso, variando la posizione di "avea" in quasi tutti i versi, ma Tassoni registra solo una ripetizione inutile. Lo stesso discorso vale per il terzo esempio proposto in cui il difetto è nell'anafora e non nel poliptoto, di cui Tassoni mostra nelle opere critiche di avere diversa considerazione: «La decima e ultima condizion principale dello stile chiamato magnifico è che il parlare non seguiti a lungo ne' medesimi casi». ⁷⁶ In altre parole bisogna variare di caso, come suggerisce il trattato del *Sublime*: «Nel precetto di Dionigi pecca con più evidenza, quella ripetizione di vergogna, e continuazione nel medesimo caso». ⁷⁷

Anche i suoni allitteranti e le paronomasie sono sempre registrati come sciatte ripetizione che andavano evitate come nel caso seguente:

[XIII 28, 2] *altronde altro* : ← Se altro(n)de, al<tro.

[XXII 38, 7] *Per la pietà, ch'a un giovanetto porto* : ← Portar pietà.

Nelle *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* e negli *Avvertimenti di Crescenzo Pepe* così come l'omoteleuto, anche l'allitterazione e l'anafora sono criticate. Sul celeberrimo verso «Di me medesimo meco mi vergogno», giocato tutto sulla ripetizione anaforica, Tassoni parla di «quel cattivo suono di quel me me mi». ⁷⁸ E ancora, sullo stesso verso: «Non è però da lodare il poeta in esso [sonetto I], che, trattando di cosa seria e volendo favellar gravemente, si sia servito dell'isquisita leggerezza di quel verso: "Di me medesimo meco mi vergogno"». ⁷⁹

Tassoni dunque è sostenitore di una versificazione quanto più possibile sgombra da quei fiori retorici che rendono la lingua artificiale. Ciò che è ridondante è inessenziale e per l'appunto «Tassoni censura ogni affermazione non necessaria, ogni aggettivo superfluo». ⁸⁰ Il linguaggio epico deve essere certamente sostenuto, ma la lingua deve rimanere capace di scorrere in modo non lontano da quella in prosa. Insomma, bisogna trovare il giusto equilibrio che renda una studiata naturalezza, senza sfociare nella trasandatezza stilistica

⁷⁶ A. Tassoni, *Avvertimenti*, cit., p. 35.

⁷⁷ *Ivi*, p. 36.

⁷⁸ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 2.

⁷⁹ A. Tassoni, *Avvertimenti di Crescenzo Pepe*, cit., p. 34.

⁸⁰ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 21.

da un lato o nell'oscurità dall'altro. Lo scrittore delle *Considerazioni* lo dice chiaramente commentando il verso «Quand'era in parte altr'huom da quel ch'io sono», domandandosi se

non sia piuttosto prosa, che verso: come quello che per esser tale manca tutti i privilegi dell'arte, e della natura. Dell'arte, non avendo egli né traslato, né figura, né formato, né metafora, né sonorità di numero, né parte alcuna che usa l'arte per fare i versi. Di natura non avendo né scielta di frasi né vaghezza, né bontà di parole, né grazia di concetti, né lume insomma alcuno di quelli, che a' Poeti nati somministra la natura.⁸¹

Tassoni infatti non considera la differenza tra prosa e poesia legata solo all'uso o meno del verso, ma al tipo di linguaggio e alla quantità di *ornatus* usati: «Non creda alcuno, che per aver egli undici sillabe non gli si possa negare il nome di verso; perciocché nelle migliori prose del Boccaccio leggonsi molti di tali».⁸² Coerentemente, nelle postille al *Decameron* commenta alcuni estratti cercando la vicinanza con il verso: «Questa clausola è di tristo numero nelle prose. Il che avviene per esser troppo vicina al verso perciocché, tolta via la e da splendore, resta un verso purissimo».⁸³ Viceversa, qualche verso di Petrarca «ha più della prosa, che del verso».⁸⁴ Non solo all'aver scritto in endecasillabi, continua il Tassoni delle *Considerazioni a Petrarca*, «si restringe l'essenza de' versi, a' quali oltre si richiede che sieno maestosi senza gonfiatura; chiari senza bassezza; figurati senza freddura».⁸⁵

Si comprende allora perché Tassoni censuri qualsiasi zeppa di verso con un “vacat” scritto a margine:

[II 27, 5] *nondimeno* : ← Vacat.

Questo è un caso in cui la sottolineatura è determinante per capire il senso della postilla. È verosimile che Tassoni consideri “nondimeno” superfluo in quella sede, funzionale solo al computo delle rime e delle sillabe. Difatti se si leggono i vv. 5-6: «ma, per ubidir Carlo, nondimeno / a quella via si fu subito volto», è evidente che la parola incriminata potrebbe essere tranquillamente cassata in una struttura in prosa che non tenga conto di esigenze metriche.

⁸¹ A. Tassoni, *Considerazioni*, cit., p. 2.

⁸² *Ivi*, p. 3.

⁸³ A. Tassoni, *Postille al Decameron*, cit., p. 34.

⁸⁴ *Considerazioni*, cit., p. 459.

⁸⁵ *Ivi*, p. 3.

Nell'ottica del postillatore, che valuta prosa e poesia prevalentemente in base al linguaggio e non all'uso della metrica, l'aver aggiunto per ragioni di verso e rima una parola che poteva benissimo non esserci è un segnale di imperizia. Il gioco sul significante, infatti, non può mai essere subordinato al significato. Anche le posizioni più tarde in quanto a verseggiatura e stile sono sulla stessa frequenza, restando sempre ispirate a un "barocco moderato".

Durante il suo principato dell'Accademia degli Umoresti, nel 1606/07, il Bisquadro (questo il suo nome accademico) si distingue per la capacità di sedare i contrasti tra l'ala mariniana, che spinge in direzione di una poesia più difficile, concettosa ed oscura, ed un'area più moderata di cui anch'egli è parte. Per dirla con Puliatti, in poesia «il Tassoni si orienta verso il meraviglioso dell'azione e non verso quello dei "concetti" e dello "stile", con distacco da alcuni principi del barocco».⁸⁶ A conferma di quanto dice il critico ci sono alcune parole spese contro l'anfibologia nella polemica con Giuseppe degli Aromatari: «Si dee fuggire l'ambiguità, e gli equivoci, che fanno oscuro il parlare».⁸⁷ E aggiunge che «su questi fondamenti il Pepe avertì, che bene havea fatto il Tassoni, a notar l'Equivoco di quel verso».⁸⁸

Questa posizione dell'autore modenese è trasversale e si ripropone anche negli anni dedicati alla scrittura dei poemi:

Anche nella lettera "sulla materia del Mondo Nuovo" il Tassoni imputa al di Somma, fra le altre critiche, due difetti tipici di certo sperimentalismo poetico quando scrive che "l'arditezza de' traslati a le volte ha qualche difficoltà" e che "quello che più importa, V.S. secondo l'uso moderno ha premuto più nei concetti inutili che ne le cose essenziali".⁸⁹

Le postille giovanili sono dello stesso avviso. Per questa ragione, non solo le figure di suono, ma anche quelle di significato sono sempre giudicate ignorando semplicemente la loro specificità di effetti formali ricercati, considerandole cioè come errori di logica o appendici inessenziali nella narrazione. È il caso dell'iperbole:

[XIII 14, 2-5] *n'havesse avisi. / [*] / Parte captiva meco fu menata* : → <Per> che q(uest)e ruine? <no>n bastava <tro>var Isabella?

⁸⁶ P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 48.

⁸⁷ A. Tassoni, *La tenda rossa*, cit., p. 108.

⁸⁸ *Ivi*, p. 109.

⁸⁹ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., pp. 30-31.

Assistiamo in questi versi al rapimento di Isabella da parte di Odorico, che provoca una vera e propria strage di famiglia e famigli, giudicata nella postille inutile all'economia narrativa dell'episodio. È chiaro che Ariosto usa l'iperbole per sottolineare da un lato l'efferatezza di Odorico e dall'altro la gioia di Isabella legata alla speranza di abbracciare presto Zerbino, che la porta a sorvolare finanche sullo sterminio di cui è involontaria causa. Ma il comportamento del *vilain*, secondo Tassoni, semplicemente non è logico e, peggio, è carico di un atteggiamento cruento superfluo e quindi va osteggiato.

Osservazioni dello stesso tipo si trovano anche in merito alla reticenza:

[XIX 60, 3, 6] *Ma Marfisa, [...] lor duro* : → V'eran altre genti nel legno, né si dice cosa alc(un)a del loro scampo.

Dopo che Astolfo ha suonato il corno, nell'episodio delle "Femine omicide", tutti fuggono su una nave che viene colta da una tempesta. Il postillatore osserva che si parla solo degli eroi, ignorando il destino degli altri naviganti. Tassoni, insomma, «non ammette ridondanze né, di contro, dimenticanze».⁹⁰ Anche in questo caso, la lontananza da Tasso è evidente. Il poeta sorrentino ritiene difatti magnifica la reticenza, «perch'ella suol lasciar sospizioni di cose maggiori di quelle che son dette, bench'alcuna volta non apporti tanta magnificenza».⁹¹

Tra le figure retoriche, però, la più bersagliata è la similitudine, spesso ritenuta non adatta al contesto perché tende troppo ad abbassare il registro stilistico. L'espedito di accostare immagini del mondo cavalleresco ad altre ben diverse di vita quotidiana, luoghi favolosi a luoghi prossimi a Ferrara, incliti guerrieri ad animali non proprio nobili è uno degli espedienti di straniamento comico che usa il poeta ferrarese. Queste similitudini, che abbassano volutamente con intenti ironici il tono del linguaggio epico, diventano oggetto di facile critica da parte dei detrattori del *Furioso* lungo tutta la *querelle* sul poema. Tasso, per citare solo l'esempio più noto, nei *Discorsi* rimprovera le indulgenze ariostesche nei confronti di espressioni popolari: «Però avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non si converrà però l'umile che è proprio del comico, come fece Ariosto».⁹² Il poeta della

⁹⁰ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 48.

⁹¹ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 674.

⁹² T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 393.

Gerusalemme, ricorda Mazzali in una nota dell'edizione citata, «deplora spesso le troppo frequenti concessioni di Dante e dell'Ariosto allo stile umile; e non soltanto per ragioni di stile, ma anche perché sostiene il carattere illustre del linguaggio letterario».⁹³

In questo caso il futuro *auctor* eroicomico è perfettamente in linea con i *Discorsi* tassiani. Lo stile sublime, proprio dell'epica, richiede infatti «traslati nobili, e non lontani».⁹⁴ Nel caso del paragone tra Genevra e i «palazzi imperiali o regi» (XLVI 5, 7-8), Tassoni scrive: «Similitud(in)e lontana». Ma i casi su cui concentra un maggior numero di postille sono proprio quelli in cui il secondo termine di paragone è troppo volgare in rapporto al primo. Nel paragone istituito tra Orlando e una lontra (XXXV 34, 1-2), scrive: «S'assimiglia un Cavall(ier)o a Lontra? S'abbassa». Il paragone con l'animale è deliberatamente istituito per degradare comicamente la figura di Orlando matto, ma per il postillatore conta solo l'accostamento sproporzionato tra i due termini. Del resto anche nei *Pensieri*, pur avendo un punto di vista diverso nei confronti del *Furioso*, si critica la pazzia di Orlando.⁹⁵ Anche se era lecito farlo uscir di senno, la sua follia doveva muovere a compassione, laddove «muove più tosto al riso».⁹⁶

Tornando alle similitudini, in genere le postille associate a quelle che comportano una caduta nel comico sono di elogio ironico:

[VII 4, 7-8] *Era, fuor che 'l color, [...] / Ch'i Vescovi, e i Prelati usano in corte* :
→ Bella similitudine.

[VII 55, 4] *Fosse in valenza à servir donne avezzo* : ← Oh questa è bella similitud(in)e.

[XX 82, 7-8] *Come ape del suo claustro empie la foglia / Che mutar regno al novo tempo voglia* : → <A>pplica bene.

[XLIV 92] : → Co(m)parat(ion)e quadra(n)tiss(im)a.

In particolare l'ultima comparazione, tra Leone che si invaghisce dell'abilità guerriera di Ruggiero nonostante quello gli stia sterminando l'esercito, ed un bambino che abbraccia la madre nonostante lei lo abbia battuto, è trovata totalmente fuori posto e commentata con apprezzamento

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ A. Tassoni, *Avvertimenti di Crescenzo Pepe*, cit., p. 21.

⁹⁵ La pazzia d'Orlando, invece di nobilitare il personaggio «muove più tosto a riso» A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

⁹⁶ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

antifrastico. È consuetudine del Tassoni postillatore scrivere finti encomi di questo tipo, che si trovano in gran numero in particolare nelle *Bellezze del Mondo nuovo*, ma ci sono anche casi in cui l'obiezione è più diretta:

[IX 92, 3] *Ch'ama assai più, che tutto il mondo insieme* : → Che similitud(in)e è questa?

Lo stile deve essere sempre adeguato al genere letterario. Ogniqualevolta non lo è, il commento è di brusca condanna.

Per lo stesso motivo, il lamento di Sacripante, «ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso», per la supposta deflorazione di Angelica (I 44) non va bene. Un addolorato non parla in tal modo: «Conside<ra> la tessit(ur)a del lame(n)<to> in u(n) addol<o>rato». Anche uno dei lamenti di Bradamante (XXXIII 62, 2) è commentato allo stesso modo: «Così parlano gl'<a>ddolorati?». Il linguaggio dei sofferenti deve essere tragico, come quello che rende eterne alcune pagine della *Liberata*. Nel *Furioso*, invece, spesso confina con il piagnisteo.

Così come per le similitudini, il futuro teorizzatore del genere ibrido in questo postillato non ammette mai che il registro epico perda altezza, scadendo nel prosastico, o addirittura nel burlesco. I casi in cui il commento è più netto sono quelli in cui il linguaggio è decisamente troppo “vulgato”, come nei casi seguenti:

[XII 77, 5] *porco* : ← Brutto.

[XIV 120, 4-5] *porco* [...] / *Che col petto* : → Brutta voce.

[VI 25, 8] *er'ito* : ← Dittione plebea.

[XXIII 27, 5] *e à buone spese* : ← Dittio(n) plebe<a>.

[XXX 6, 5] *Con qualche aggiunta il ronzin dar mi puoi* : ← È troppo vulgato.

Non solo le parole plebee sono inadatte. Quando Ariosto definisce l'età di Fiammetta «sua tenerella, e quasi acerba etade» (XXVIII 53, 2): «<T>enerella». Anche il vezzeggiativo mal si attaglia al linguaggio eroico.

Ariosto gioca con la variazione e talvolta con il passaggio brusco tra registri stilistici diversi. In scritti tassoniani successivi questa straordinaria versatilità dell'*Orlando furioso* sarà apprezzata; viceversa, il giovane postillatore ritiene ancora che, come si dice nei *Discorsi* tassiani, la narrazione vada fatta senza eccezione «narrando con altissimo verso».⁹⁷

⁹⁷ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 508.

3. L'attenzione al corretto significato dei termini è caratteristica di tutta la produzione tassoniana e non manca di avere una presenza importante anche in questo postillato. Oltre ai problemi già evidenziati di livello stilistico, è criticata nel postillato al *Furioso* la vaghezza con cui alcune parole sono usate, tipica della poesia narrativa come di quella lirica. In qualsiasi occasione ritenga che una determinata voce non sia utilizzata nel modo più appropriato, Tassoni annota o corregge.

Facciamo un primo esempio:

[I 7, 6-8] *spada adoprar ne la tua terra* : ← In Parigi? No? Dunq(ue) u(n) Regno è una terra?

[VIII 25, 1] *terra* : ← Citta!

Entrambe le postille discutono sull'uso del termine "terra". Nel primo caso, Orlando riporta Angelica in Francia. Tassoni critica l'uso ambiguo della parola. Il paladino infatti ritorna a Parigi, in territorio franco, dunque in un regno (termine preciso) e non più banalmente in una terra (termine vago). Nel secondo caso, Carlo «mandò per tutta la sua terra» i suoi tesori. L'imperatore in realtà li manda in giro per la sola Parigi, dunque anche in questo caso il postillatore emenda il più incerto "terra" con il più pertinente "città", ignorando una possibile sineddoche. Qui si può forse aggiungere qualcosa, in quanto "terra" è anche arcaismo per città, come riporta la prima edizione del *Vocabolario della Crusca*, in cui una delle definizioni del lemma è: «Per Città, o castel murato». Il punto qui può anche essere il sottolineare questa doppia accezione e criticare l'uso del significato più desueto, ma pare più credibile che l'obiettivo della postilla sia solo sottolineare che il termine città fosse migliore in tale sede.

La mancata distinzione è sempre indicata. Al canto XXXIV (4, 7) sono sottolineati «Plutone» e «Satanasso» commentando: «Non è l'istesso?» Le due parole sono chiaramente in endiadi, ma lui ritiene inutile la ripetizione a stretto giro di due sinonimi.

Anche il termine "puttane" subisce un'analisi certosina del suo corretto utilizzo. Tassoni infatti sottolinea «puttane, / Che da conocchie mai tresser lane» (XII 39, 7-8), appuntando: «E tutte le puttane filano?». Qui non guarda alla similitudine, ma solo alla generalizzazione impropria che consiste nel lasciare intendere che tutte le prostitute siano filatrici.

Nessuna parola può essere usata in modo "disattento" senza cadere sotto la mannaia del postillatore. I termini vanno sempre usati in modo univoco, netto

nel significato, senza incertezze o possibili anfibologie. Quando sono individuate, alla postilla spetta il compito di disambiguare:

[VIII 25, 2] *tesorieri* : ← I capi(tani) non i tesorieri fan<no> la ge(n)te; <ta>li tes(orie)ri la p<a>gano.

[XXIV 64, 3] *Grosso l'usbergo, e grossa parimente / Era la piastra, e 'l panziron* : → ↔ usbergo et piastra <no>n disting(ue). L'usbergo è di piastre.

Nel primo caso, si polemizza sul fatto che Carlo mandi i tesorieri a «far cavalli e gente», cioè a reclutare persone per sopportare l'assedio musulmano, e non i capitani. I ruoli sono ben distinti in guerra, essendo i capitani addetti a reclutare la truppa ed i tesorieri a pagarla. Il poeta non può concedersi il lusso di confonderli. Viceversa, nel secondo caso lamenta proprio la distinzione tra due oggetti che invece non dovrebbero essere differenziati.

Casi interessanti sono anche quelli in cui interviene proponendo un termine ritenuto migliore in quel luogo rispetto a quello giudicato inadeguato, come in anni vicini aveva fatto anche Galilei. Nel canto XXXIV, ad esempio, poco prima che Orlando rinsavisca, si parla dell'«iniquo merto» (XXXIV 64, 2) che il campione cristiano ha reso a Dio che lo aveva dotato di invulnerabilità. Tassoni propone, non senza ragione, al posto del sottolineato «merto» il più adeguato «Guiderd(on)e». Al canto XXIII sottolinea il verso «al grave odio, a l'ardente ira» (131, 7) e annota: «Duolo, non ira, odio, rabbia etc». Orlando soffre per la recente scoperta del «tradimento» di Angelica. Per Tassoni la parola «ira» è centrale nella psicologia dell'eroico e non è adatta a quel luogo. Essa ha tre gradi: «un eccesso pessimo: la «rabbia»; un eccesso eccellentissimo: il «vampo» o «divampo»; e nel mezzo quella «mediocrità d'ira, che dalla ven composta mente governata contiene al magnanimo e al forte»⁹⁸. Nessuna delle tre definizioni è corretta in questo frangente, perché è il dolore il sentimento prevalente.

Anche «furore» è un termine che non può essere usato in qualsiasi contesto. Durante il duello tra Marfisa e Bradamante che, obnubilata dalla gelosia, dà credito ai *rumores* che vogliono Ruggiero amante dell'amazzone pagana, Ariosto descrive i due tipi d'amore che l'eroe prova per le due donne: «è l'un fiamma e furore, / l'altro benivolenza più ch'amore» (XXXVI 27, 7-8). A Tassoni non sta bene l'uso del termine con declinazione amorosa e commenta:

⁹⁸ P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 17.

«Furore?»). Puliatti ricorda «la concezione dell'ira come eroico furore»⁹⁹ nel pensiero tassoniano sull'epica. Il *furor* dunque è legato alla virtù guerriera e mai all'amore, che «non entra se non marginalmente nella psicologia dell'epico, e più per segni negativi che positivi».¹⁰⁰

In altri casi il problema sollevato è più “tecnico”. La postilla seguente presenta un'obiezione etimologica:

[X 51, 5] *L'artiglieria, come tempesta, fiocca* : → Si trovava artigl(ar)ia? Se vi era dovea <p>arlarne, come <d>ell'archibugio, all'hor che di Cimosco, racco(n)ta <q>ua(n)do fu di novo tro<v>ato. Et <i>n toscano <a>rtig(liari)a altro <n>o(n) è che q(uest)o. <C.> 11 st. 22.

Questa è una critica narrativa. I versi parlano di artiglieria, senza averne mai detto nulla prima (in più è anacronistica). Ma qui conta soprattutto porre in evidenza il manifesto interesse per la definizione toscana del lemma “artiglieria”.

Un'altra caratteristica delle ottave ariostesche a cui viene posta un'attenzione quasi maniacale è l'utilizzo di sinonimi a breve distanza. Se si usa un termine ben preciso, esso deve rimanere lo stesso anche di seguito, come nei casi seguenti:

1. [III 56, 3-5] *Gran* : ← Et ha detto sublime.
2. [XIV 92, 3-4] *è tutta piena / D'antichi abeti, e di robusti faggi* : → Du(n)q(ue) bosco. ; ← Non valle amena.
3. [XIV 93, 1] *la nera selva* : → Eccola divenuta ner<a> selva.
4. [XX 109, 4] *fumicel* : ← Torrente sop(r)a.
5. [XXXIX 29, 7] : ← Q(ui) è u<n> navilio, et dopo due sta(n)ze dive(n)ta una galea.¹⁰¹
6. [XLIII 9, 4] *Signore di quelle case* : ← Non era un sol palagio?

Il postillatore non concepisce nessuna forma di *variatio* ed evita deliberatamente di riflettere sulla piacevolezza, che secondo la ricostruzione di Puliatti, nei *Pensieri* ritiene lo scopo fondamentale del poetare¹⁰² e che anche in altre postille allo stesso testo, quando si tratta di analizzare i suoni, considera

⁹⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 31.

¹⁰¹ Alla stanza 31, v. 2 sottolinea difatti «galea».

¹⁰² «Il Tassoni assegna alla poesia, specie epica, finalità edonistica» P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 47.

fondamentale. Le note potrebbero a questo punto sembrare confuse e contraddittorie, ma anche in questo caso il punto non è la totale incapacità del giovane Tassoni di comprendere l'importanza dell'uso dei sinonimi per rendere la narrazione meno monotona, ma la logica nella quale si iscrive volontariamente il postillato. Una logica in sede linguistica più da scienziato della lingua che da analista di poesia, così come si nota anche nelle postille al *Decameron*, di cui si sono dati esempi nel I capitolo. Se si usa in un verso precedente il termine *sublime*, (esempio 1) che ha un preciso retroterra di significati, non si può poi sostituirlo con il più vago “gran”; se si descrive un *locus amoenus* fatto di alberi di grosso fusto, si esce dagli stretti argini del topos, come il secondo esempio riportato sottolinea. Se poi il narratore descrive una «valle amena», facendola in seguito diventare una «nera selva» (es. 2 e 3), certamente lo fa per dimostrare che nel mondo del *Furioso* la mutevolezza è una regola sempre valida. Ciononostante, non potrà non subire l'ironia del postillatore, che di tutto ciò registra solo un cambio di immagine, immotivato come fosse figlio di dimenticanza. Il torrente che diventa ruscello (es. 4) è una banale figura etimologica, così come il naviglio che diventa galea (esempio 5). Ma il postillatore anche in questi casi non bada al cesello poetico, bensì giudica i lemmi che si trova dinanzi con il vocabolario alla mano. Ed il vocabolario dice che un fiume non è un ruscello ed una galea non è esattamente uguale ad un naviglio.

L'attenzione per la precisione dei termini diventa ancora più spasmodica in alcuni casi specifici, tra cui il più interessante, che attraversa tutto il poema, è l'uso del termine donzella, commentato in tutte le ricorrenze:

[IX 19, 1] *donzella* : ← Olimpia don<zel>la.

[XI 36, 3] *Donzella* : ← Ecco Olimpia donzella.

[XI 54, 5] *fanciulla* : → Oli(m)pia.

[XV 98, 5-6] : ← Olimpia è donzella <st.> 36 c. 11. C. 27 st. 107. C. 20 st. 16.

Come si vede, è messa in rilievo ogni occorrenza in cui la parola è riferita a Olimpia, personaggio poco apprezzato nelle postille. Per il Modenese, infatti, il termine non può che significare “fanciulla illibata”, e poiché la duchessa d'Olanda non è estranea ai contatti carnali nel corso della sua parabola all'interno del poema, il termine non può essere accettato. Ancora più esplicito il caso di Doralice, personaggio obiettivamente più libertino. Quando il narratore definisce anche lei “donzella” (XXVII 107, 3), il postillatore sottolinea la parola e scrive al margine destro: «Doralice do(n)zel<la> stata

co(n) Mand(ricardo)». Lo stesso fa, in questo caso in modo decisamente più arbitrario, quando ad essere definita donzella è Isabella (XXVIII 96, 1): «Isabella donzella».

Un altro difetto terminologico ampiamente rimproverato ad Ariosto in molte postille è quello relativo agli imprecisi legami di parentela. Si vedano ad esempio i commenti al termine “adultero”:

[XVI 14, 4] *adultero di* : → L’adulterio anche se Grif(on)e fosse stato marito di lei, ma era solo ama(n)te. E parime(n)te non potea esser cognato.

[XVII 17, 8] *adulter’era* : ← Parendo pur adultero.

[XVII 116, 8] *Adulter* : ← Adulter?

Siamo nell’episodio di Grifone, Martano ed Origille. Nella solita maniera sintetica, si sottolinea implacabilmente che non si può parlare di adulterio nei rapporti tra Origille e Grifone, perché non sono formalizzati da regolare contratto matrimoniale. Lo spiega molto bene il primo caso riportato. Essendo il fratello di Aquilante solo amante e non marito, non si può definire adultera l’infedele fanciulla. Per lo stesso motivo non può essere ritenuto cognato di Martano, né Origille può essere chiamata moglie e lui marito:

[XVII 115, 3] *Cognato* : ← Cogn<a>to.

[XVIII 82, 3-4] *Benche tenuta in vita disonesta / L’Habbia Grifone obbrobriosamente* : ← Du(n)q(ue) non moglie di Grif(on)e.

[XXI 47, 5-6] *Così la moglie conducea parme / Il suo marito a la tremenda buca* : ← Che moglie?

Le postille mancano di qualsiasi reticenza. Se ci sono 10 casi in cui si dice moglie in modo errato, non uno sfuggirà dalla nota al margine. Quando il povero Rodomonte si lamenta dell’infedeltà di Doralice («quel che ciascun si crede / De la sua donna nel servargli fede» XXVII 134, 7-8), Tassoni scrive accanto: «<A> che pro<p>osito doma(n)<da> q(uest)o, Rod(omon)te? Doralice non era già <su>a moglie. Voleva più tosto dirsi <m>al delle don(n)e tutte; non delle sole mogli».

Anche i casi in cui Ruggiero e Bradamante sono definiti marito e moglie sono evidenziati, in quanto il *foedus* tra i due rimane solo verbale fino all’ultimo canto:

[XXXVIII 69, 2] *consorte* : ← Co(n)sorte.

[70, 3] *cara moglier lagrima* : → Moglier.

[72, 3] *marito* : → Marito.

Le annotazioni inerenti allo stato civile dei progenitori di casa d'Este formano una lunga lista, che nella sua parte conclusiva si carica di toni ironici. Ruggiero, oramai convertitosi ed accettato nel pantheon dei paladini di Carlo Magno, è rifiutato come sposo dai genitori della promessa perché troppo povero. Tra le tante ipotesi che vaglia l'eroe, c'è quella di uccidere Amone. Poi ci ripensa (XLIV 54-55), al che Tassoni commenta: «Risponde no perché non vorrà poi essermi sposa. Ironia perché già è maritata». Il poeta modenese fa del sarcasmo sul fatto che Ruggiero teme che, uccidendone il padre, Bradamante non voglia più sposarlo. Ma prima la si è già descritta come moglie, dunque c'è poca coerenza tra le varie occorrenze del termine. Ancora poco prima delle nozze, quando la cortesia porta Leone a rinunciare a Bradamante perché non vuole scioglierne i vincoli matrimoniali con Ruggiero, il postillatore commenta con ironia (XLVI 43, 6): «Marito è Rugg(ier)o di Brad(aman)te».

Anche sull'uso di parole concernenti lo statuto dei guerrieri Tassoni ha da ridire. Ariosto riutilizza i titoli tradizionali dei suoi eroi di carta (re d'Algeri, re di Sericana, dei Circassi, paladino), senza prestarci particolare attenzione. In un contesto culturale lontanissimo dalle origini dei cantari cavallereschi, è ovvio che le definizioni di re, cavaliere, guerriero e paladino siano soltanto lontani echi che rinviano ad un substrato tradizionale cristallizzato, a cui non si dà alcun peso se non per prenderlo affabilmente in giro. Le postille, di contro, dimostrano un'attenzione scrupolosa alle definizioni, che non sono in alcun modo intercambiabili. Se Rodomonte è definito «cavaliero» (XXVIII 3, 7), Tassoni a margine ci ricorda che è «Re!»; lo stesso dicasi per Zerbino, figlio del sovrano d'Inghilterra, chiamato nel poema «cavalier» (XXIII 52, 7), corretto nella postilla con «Il prence». Anche sull'appellativo di paladino, quando è usato in modo scorretto, non si può glissare. Com'è noto, Ariosto usa il termine in modo un po' arbitrario, più o meno come variante di cavaliere cristiano, ma in origine i conti palatini sono i vassalli più vicini a Carlo Magno e nel poema solo Orlando, Rinaldo, Dudone, Olivieri e pochi altri dovrebbero potersi fregiare dell'appellativo. Laddove è definito tale anche il pagano Ruggiero (VII 20, 6) la postilla domanda retoricamente: «Era Palad(in)o?».

L'attenzione a ruoli e gerarchie tra personaggi, su cui Ariosto gioca fino a fare innamorare Angelica di un povero fante, deve essere rispettata in modo rigoroso. Il caso più evidente è quello in cui, poco prima della battaglia di Lipadusa, Brandimarte è scelto per andare a parlamentare con Agramante (XLI

38). Al che Tassoni commenta: «Era Re Brand(imart)e». L'osservazione non tiene conto della necessità di sottolineare il valore del guerriero in previsione della sua tragica morte, ma solo delle consuetudini diplomatiche che non sono ricostruite correttamente, perché i due non hanno titoli dello stesso peso, quindi è impossibile che possano discutere da pari. In un altro episodio anche Agramante voleva battersi con Marfisa, ma lo stato di re glielo impediva.¹⁰³ Per il postillatore, qualsiasi tipo di “barriera sociale”, sempre frangibile in Ariosto, deve essere rispettata in modo rigido.

4. Nella sua parziale edizione alle postille al *Decameron*, Puliatti le presenta come

una esegesi a tessuto essenzialmente linguistico in cui il Tassoni, in perfetta sintonia con le *Considerazioni sul Petrarca*, chiama di volta in volta in causa le “cento novelle” per questioni di lessico, di morfologia nominale e verbale, di semantica, di etimologia, di fonetica, di minuta ortografia e talora anche di storia della lingua.¹⁰⁴

Se «l'abbozzo di lettura che il Tassoni tenta nel *Decameron* in sede diversa da quella linguistica è limitativa»,¹⁰⁵ nelle note al *Furioso* l'attenzione agli aspetti narrativi è di gran lunga l'interesse centrale, ma questo non impedisce che la logica delle chiose che analizzano aspetti formali non si discosti troppo da quella che anima gli scritti linguistici, pur mancando qui la polemica contro le forme desuete e la proposta di Bembo, che pure molti spunti potrebbe trarre da un'attenta lettura del *Furioso*.

Se al Modenese non interessa in questa sede polemizzare con la Crusca, anche se alcune postille non sono troppo distanti da quelle ai *Vocabolari*,¹⁰⁶ viceversa ritiene fondamentale il rigoroso uso dei lemmi. Quello che traspare dalle sue brevi osservazioni è un Tassoni scienziato della lingua e della natura, attentissimo ad ogni trasandatezza stilistica o linguistica. Si veda questo caso:

¹⁰³ «Vuole in persona egli seguirla in fretta, / e a tutto suo poter farne vendetta. // Ma il re Sobrino, il quale era presente, / da questa impresa molto il dissuade, / dicendogli che mail conveniente, / era all'altezza di sua maestade» (XXVII 95, 7-8; 96, 1-4).

¹⁰⁴ P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, cit., p. 32.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 31.

¹⁰⁶ [XLVI 91, 6-7] *multilustre* : ← Vecchia, e stanca q(uant)o. (Moltillustre è voce ritenuta desueta, inoltre è in rima a eco con illustre, ripetizione ritenuta superflua).

[X 94, 2-4] *Dove venia [...]* / *Quel smisurato [...]* / *aborrevol'* : → <A>ltrove si <d>ice, cete.

[X 109, 6] : ← L'orca, e divenut<a> Balena.¹⁰⁷

[XII 3, 7] *e i draghi* : → <Dr>aghi son <se>rpe(n)ti?

Siamo certamente lontani anni luce dalle teorie darwiniane sulla specie, ma se si definisce il Leviatano che tenta di divorare Olimpia e Angelica in un luogo "orca" o "cete", non si può altrove denominarlo balena, perché i due termini non sono sinonimi perfetti. Allo stesso modo i draghi non sono perfettamente intercambiabili con i serpenti. Questi interessi per la scienza, notati anche da Pulci ed evidentissimi nei *Pensieri*, collocano Tassoni in un paradigma culturale totalmente alieno rispetto a quello di Ariosto, per il quale draghi e orche possono divenire serpenti e balene senza alcun problema.

Nella logica della trasparenza totale delle postille non è lecito glissare su nulla. È come se le note valutassero un trattato di storia senza il dovuto rigore scientifico, più che un poema che cerca la vaghezza e la venustà. Qualsiasi forma di possibile fraintendimento, di anfibiaologia, poco importa se voluta o meno, deve essere evitata nel modo più netto, come conferma anche ne *La tenda rossa*: «Si dee fuggire l'ambiguità, e gli equivoci, che fanno oscuro il parlare».¹⁰⁸

Coerentemente con le idee professate, alla critica di tutto ciò che ritiene oscuro Tassoni dedica grande attenzione ed un numero non esiguo di postille. Ogniquale volta gli sembra che i versi non siano del tutto limpidi nell'esprimere il loro contenuto, il postillatore commenta con un secco "Oraculo" o "Oscuro".¹⁰⁹

Un'analisi di questo tipo, condotta su un poema raffinato ed elaboratissimo non spostandosi dal grado zero della scrittura, può sembrare improvvisata. La prospettiva può lasciare esterrefatti per l'attenzione puntigliosa ad aspetti linguistici e stilistici minutissimi, trascurando di considerarne la funzione in rapporto al contesto narrativo. «Per Tassoni», afferma giustamente la Cabani «il

¹⁰⁷ Interessante postilla che sottolinea i nuovi interessi di rigore scientifico. Tassoni critica una nomenclatura zoologica imprecisa, (lo fa altrove per fiori e animali) cosa che ad Ariosto ben poco interessa.

¹⁰⁸ A. Tassoni, *La tenda rossa*, cit., p. 108.

¹⁰⁹ Elenco di tutte le occorrenze in cui l'unico commento è "Oscuro": (V 16, 5-8) ; (VII 43, 1) ; (VIII 71, 1-2) ; (XIII 35, 3-4) ; (XIV 46, 3-4) ; (XV 64, 5-7) ; (XV 89, 1-5) ; (XVIII 116, 3-4) ; (XIX 53, 2-3) ; (XXIV 46, 4) ; (XXV 90, 1-2) ; (XXIX 71, 2-3) ; (XXXIII 27, 3-4) ; (XXXVI 66 4) ; (XXXVII 62, 3-4).

discorso narrativo tende a ridursi a semplice discorso, la letterarietà del testo ad annullarsi nella sua letteralità».¹¹⁰

Eppure osservazioni tassoniane sono niente affatto impressionistiche e non tengono conto di alcuni traslati per esplicita volontà. Difatti in altri scritti, il poeta modenese discute a lungo, e dottamente, in merito all'uso delle figure retoriche nei «versi in istil magnifico», come fa in alcune pagine de *La tenda rossa*.¹¹¹ Lì conferma l'importanza dei traslati per il linguaggio poetico:

Ogni materia di favellare, ha qualche figura, o traslato che si può chiamare suo naturale, e proprio; o perché meglio esprime, o perché mancan le voci proprie. Ma chi non s'affatica in ritrovare scelta vaghezza di traslati, e di figure non ordinarie, e non naturali per così dire alla prosa, non solamente non si chiamerà buon Poeta in istil magnifico ma neanche buon compositore di verso metaforico, e figurato.¹¹²

Anche nel postillato in alcuni casi mostra solida conoscenza degli artifici retorici. Si veda ad esempio il caso seguente:

[XXII 1, 4] *Morte, né danno, né ignominia ria* : → Che gradi segue?

La sequenza di parole *morte*, *danno* e *ignominia* è ritenuta mal scritta nel verso, probabilmente perché non segue una corretta climax ascendente, che vedrebbe la parola “morte” collocata alla fine. Osservate dall'angolatura prospettica del postillatore, le note sono attente e coerenti tra loro.

Il punto è che a Tassoni non interessa più di tanto un'analisi poetica. Ciò che gli preme è dimostrare una tesi, cioè che il *Furioso* è pieno di difetti. Lo scopo sembra quasi essere quello di esercitarsi a trovarli, a riconoscerli uno per uno partendo da un'ottica preconcepita. Detto altrimenti, se non è lecito che un personaggio si comporti in un certo modo o che una parola sia troppo vaga o presente in occorrenze troppo prossime con una leggera variazione, la postilla deve indicare le imperfezioni, senza tener conto di ciò che il testo voglia realmente dire, né del fatto che una certa vaghezza sia connaturata ad un'opera narrativa in versi, né della ricerca della piacevolezza narrativa. Il postillato volutamente non prende in considerazione tutto questo, mettendo in primo piano la logica o, verrebbe da dire, l'esercizio di bravura che consiste nello

¹¹⁰ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 20.

¹¹¹ Cfr. A. Tassoni, *La tenda rossa*, pp. 65 segg.

¹¹² *Ivi*, p. 64.

scovare ogni piccolo difetto in un testo da molti ritenuto opinabile nei contenuti ma ineccepibile nella forma. Come si vede, seppure manca una esplicita presa di posizione contro gli arcaismi della Crusca, nell'analisi rigorosa del linguaggio ariostesco si nota ugualmente una certa affinità con le osservazioni dei postillati "linguistici". Possiamo quindi pienamente sottoscrivere le parole di Mazzacurati, secondo il quale Tassoni è immerso in «un'ottica ancora cinquecentescamente dominata dalla questione della lingua e della retorica».¹¹³

Ciò dimostra che, in fin dei conti, l'*Incognito da Modona* non è poi così lontano.

2.4. Aspetti narrativi

1. La maggior parte delle postille è incentrata sugli aspetti narrativi. Dato il numero tanto elevato, si è scelto di dedicare due paragrafi distinti alla narrazione e ai personaggi.

L'aspetto su cui il postillatore è più attento nell'annotare l'*Orlando furioso* riguarda le incoerenze interne. Un fitto reticolo di richiami infratestuali, spesso corredati da brevi frasi, segnala le numerose occorrenze in cui in un episodio del poema succede qualcosa che contraddice quello che è accaduto altrove. Tali rimandi non sono quasi mai neutrali. Detto in altre parole, non sono semplici appunti stesi al fine di maneggiare il testo orientandosi più facilmente nella sua lettura. Sono invece strali che mettono in risalto la mancata concordanza di alcuni episodi con altri, anche a distanze considerevoli tra un canto e l'altro. Questo dimostra una grande attenzione da parte del postillatore e un lavoro di non breve corso sulle ottave ariostesche. Ben pochi dettagli sfuggono, infatti, all'occhio ed alla penna dello scrittore modenese.

Partiamo da una prima serie d'esempi, che mettono in luce il diligente scrupolo delle note. Nel ventitreesimo canto assistiamo al tremendo duello tra Orlando e Mandricardo. Quando il poeta scrive «parvero l'haste al rompersi di gelo» (XXIII 82, 7), il postillatore nota che il Conte per liberare Zerbino aveva distrutto la sua. Dunque da dove appare la lancia che usa contro il Tartaro?: «Orl(and)o o(n)de <h>ebbe la(n)<c>ia che ruppe la sua per Zerbino?».

All'inizio dello stesso canto, il narratore racconta di Bradamante che, smarritasi in una selva, dorme «in su l'herbette nove» (XXIII 6, 3). Tassoni

¹¹³ G. Mazzacurati, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei moderni*, cit., p. 168.

chiosa con ironia: «D(e)l bosco strano, e spesso, e soling<o>». Pochi versi sopra, infatti, il bosco era descritto quale «più strano e più solingo» (5, 7). Dunque come può il *locus amoenus* in cui riposa Bradamante essere la stessa impenetrabile selva dell'ottava precedente?

Nel canto successivo c'è un caso analogo. Il chiosatore sottolinea «l'onde cristalline» (XXIV 94, 3) e commenta: «<Da> Orl(and)o turbate». In effetti la fonte sembra essere quella stessa che era stata resa limacciosa dal furore del matto poco prima, le cui acque «non furo mai più chiare né monde» (XXIII 131, 4).

Ancora un esempio. Quando si descrive il volo di San Giovanni con Astolfo oltre la sfera del fuoco verso la Luna (XXXIV 69, 5-8), la postilla sottolinea che qualche ottava prima si parlava di distanze diverse: «Si levò per l'aria e po<i> passò il foc<o>, du(n)q(ue) la lu<na> era più lontana assai dalla cim<a> del monte, che non era la terra contra il detto alla stanza 48». Nella stanza 48 si dice che la cima del monte «non lontan con la superna balza / dal cerchio de la luna esser si stima» (XXXIV 48, 3-4).

Come si vede, le postille non hanno difetto di presbiopia; anzi da vicino vedono benissimo e sono pronte a segnalare la minima imperfezione narrativa, anche nei dettagli più banali, come nel caso del numero delle femine omicide, che inizialmente sono seimila (XIX 65, 3), per poi diventare nel canto successivo diecimila (XX 72, 5). Nell'ottica tassoniana, come si è visto, il numero non può mutare da un punto all'altro del testo: «per venuta di (pro)da era(n) sei m<ila> et per ord(inar)io 10000. C. 20 st. 7<2>». Questa nota non è unica nel suo genere. Quando Ariosto scrive che «n'uccise e mise in rotta più di cento» (XXI 60, 8), il commento è: «St. 62 <ne> uccide solo 80». In effetti lì Ariosto aveva detto: «Di cento venti (che Turpin sottrasse / il conto) ottanta ne periro almeno» (XXI 62, 1-2). In entrambi i casi si segnala un'incoerenza, con il computo che cambia risultato da una stanza all'altra. I grandi numeri nel poema sono lasciati volutamente instabili e imprecisi, poiché rappresentano solo cifre iperboliche e inverosimili. Ma il postillatore anche nella conta predica univocità, come fosse una guerra vera in cui il numero dei morti deve essere annotato con fiscalità.

Non tutte le postille, però, si concentrano su dettagli così microscopici. In alcune occasioni, l'oggetto di osservazione è un intero episodio. Ma anche allontanando di poco la lente d'ingrandimento, il risultato non cambia. Quando, ad esempio, Melissa profetizza a Bradamante «che sempre di Ruggier rimarrai priva, / Se lasci per viltà, che 'l Mago viva» (XIII 53, 7-8), la postilla subito

sottolinea che, pur non uccidendo Atlante, Bradamante riuscirà a sposare l'amato: «<L>o lasciò vivere <et> non fu priva <d>i Rugg(ier)o». Il narratore ha detto una cosa non vera, che lui stesso contraddirà nel seguito del racconto. Lo stesso dicasi per la descrizione di Angelica che, avendo l'anello dell'invisibilità, smette di cercare un cavaliere che la scorti (XIX 18, 1-6). Il commento è ineccepibile: «Lo havea al palagio d'Atl(ant)e et pur cercò guida». In effetti, l'obiezione è corretta. Davvero Angelica, già dotata di anello fatato, aveva fatto un ultimo tentativo per procurarsi una guida, ma poi aveva deciso che era meglio viaggiare da sola. Oltre ad essere un cambiamento di rotta che il narratore ha ben spiegato, il procedere solitario di Angelica verso il Catai è anche il pretesto narrativo che le permette di incontrare Medoro. A tutto questo la postilla non fa caso, restringendo l'osservazione al dato nudo: prima la donzella cercava protezione pur avendo l'anello, dopo no. Ciò è illogico.

La segnalazione dell'incoerenza avviene anche a livello macrotestuale:

[II 1, 1-2] *Ingiustissimo amor* : → <Ve>ggasi qua(n)ti ne sono corrispo(n)de(n)ti <t>ra i nomati in q(uest)o libro. Rugg(ier)o, Brad(amant)e, Brand(imar)te, Fiord(iligi), <Z>erb(in)o, Isab(ell)a, <Mandri>cardo, Doral(ice), <M>edoro, Angel(ic)a, <M>artano, Orig(ill)e, <R>icciard(ett)o, Fiordis(pin)a.

In questo caso alle parole del narratore sull'amore ingiusto sono opposte nella chiosa in forma di elenco tutte le storie di amore corrisposto. L'intransigente commentatore trova scorretta un'affermazione del genere, in quanto sono molti i casi di rapporti felici. Anche a livello di macrostruttura, non manca la ricerca di un'assoluta coerenza in un poema che fa dell'incoerenza, del rovesciamento improvviso da una situazione al suo opposto, la sua regola principale. Il narratore cambia opinione in continuazione, elogiando in una stanza l'amore per poi disprezzarlo poco dopo. Questo non è mai accettato dal postillatore, che giudica il volubile atteggiamento ariostesco dall'alto di un paradigma totalmente diverso, vocato ad una rigida coerenza.

Oltre alle note sulle incompatibilità tra cose dette in luoghi diversi della trama, ne sono presenti altre che rilevano la caduta nel vuoto di alcuni riferimenti. Sollevano obiezioni, cioè, contro qualcosa apparso all'improvviso nel poema che non è stato mai raccontato prima e dunque non è noto, pur essendo trattato come lo fosse.

Quando a Ruggiero e Marfisa viene raccontato del loro passato dalla voce di Atlante, che li rivela fratelli e cristiani, il progenitore di casa d'Este mostra inspiegabilmente di essere a conoscenza di troppi particolari. Tassoni

commenta (XXXVI 80): «Da chi le havea intese <q>(uest)e cose Rugg(ier)o <che> raccontò <s>op(r)a a Marfisa? <Q>ui si dice <h>averle tardi <s>apute, et <s>op(r)a s' accen(n)a haverne te<n>uto memoria <s>in da fanciullo <s>t. 69 nel fine». In effetti alcune stanza prima Ariosto scriveva «Che già l'havea veduti da fanciulla, / Hor ne tenea poca memoria, ò nulla» (XXXVI 69, 7-8). Come è possibile, dunque, che Ruggiero sappia tante cose del suo passato se prima non se ne fa mai menzione? È evidente che il problema non tange Ariosto, ma è giudicato centrale in Tassoni che, come si è visto in precedenza, condanna qualsiasi forma di reticenza. Tutto ciò di cui si parla deve essere detto esplicitamente, altrimenti è un errore di coerenza o banalmente un difetto di scrittura dovuto a dimenticanza.

2. Passiamo ad un altro tipo di errore notato nella narrazione ariostesca. Così come per i riempitivi di verso, Tassoni emenda anche immagini ed episodi narrati non indispensabili allo sviluppo narrativo. Se una cosa non è strettamente indispensabile, va cassata, anche se è una nota di colore che contribuisce a rendere più piacevole o viva un'immagine:

- 1) [XX 56, 4, 6, 8] *diece Donne buono, e non di cento* : ← Io cerco se era necess(ari)o che ogni notte fosse ad uso d<i> dieci, o pur solo la p(rim)a perché per u<na> volta si po<ssa> riuscire non più.
- 2) [XXIX 19, 5-8] *Ella per balze, e per valloni oscuri / Da le città lontana, e da le ville* : ↑ A st. 1<5> l'herba è vicina poi la trova per balze, et valloni ? Non basta <che> <Rodomon>te innamorato non s'avedea, perché! perché cerca tanto lei?
- 3) [XL 50, 5-6] *perché tutti costoro / Con altri molti il mio scettro corregge* : → Se era vero dovea sapersi, et fu superfluo il dirlo, massime ad Agr(aman)te di cui è vas<s>allo.

Nel primo caso, si discetta sul numero di donne con cui è costretto a giacere il povero Guidon Selvaggio nell'episodio delle femmine omicide. Tassoni scrive un commento improntato al più spoglio realismo, chiedendosi se sia necessario scrivere che ogni notte il guerriero sia costretto ad un tale *tour de force*. Oltre ad essere un'informazione inessenziale, è anche poco plausibile che tutte le notti possa averne l'energia. Nel secondo caso la postilla si chiede perché Isabella si spinga così tanto lontano a cercare le erbe necessarie alla pozione dell'invulnerabilità con la quale inganna Rodomonte. È un'azione

inutile, in quanto si era già detto in postille precedenti che l'erba era vicina.¹¹⁴ A che pro, dunque, simulare tanto cercare? Nel terzo caso Gradasso si vanta presso Agramante di poter sconfiggere Orlando in «singolar certame». Nei versi segnalati elenca i popoli di cui è signore. È consueto che un guerriero prima della battaglia faccia sfoggio del suo valore e dei suoi feudi, ma a Tassoni sembra inutile, perché Gradasso fornisce notizie di cui Agramante è sicuramente già a conoscenza, trattandosi del regno di un suo vassallo. Il re di Sericana ribadisce dunque informazioni già note, che vanno cassate.

Il problema non è solo eliminare dalla narrazione ciò che non serve, ma anche ristabilire la giusta priorità in ciò che è narrato. Si veda il caso seguente:

[XVII 30, 8] *e 'l sen bavoso e sporco* : → <Ch>e sia bavo<so> il seno è <a>ccide(n)te. <p>ria dovea <p>arlar d(e)lla <s>ua f(acci)a come <h>a fatto di altro.

Si sta descrivendo la *ferinitas* dell'Orco. Tassoni sottolinea che il canone descrittivo non è rispettato. Difatti nel rappresentare un personaggio bisogna partire dal volto e poi eventualmente scendere al resto del corpo. Questo va fatto non solo nel caso della bellezza. Il mostro andava presentato partendo dalla faccia. Mettere in primo piano un dettaglio lasciando nell'ombra il soggetto principale è errore da correggere.

Accanto ai casi in cui i versi dicono troppo, ci sono quelli in cui dicono troppo poco. Sulla reticenza, il postillatore opera come sull'ingiustificata abbondanza:

[II 55, 5-6] *Ch'immantinente, che lo mostra aperto / Forza è ch'il mira abbarbagliato reste* : ← Che ne sai tu, et o(n)de?

[V 32, 5-7] *Venner dunque d'accordo a gli sconiuri / E posero le man su gli Evangeli; / E poi, che di tacer fede si diero* : → Q(uest)o niu(n) te lo disse.

[XX 93, 1-2] *Così noceva a i suoi, come à gli strani / La forza, che nel corno era incantata* : → perché non noceva ad Ast<olfo>?

Negli estratti non tutte le informazioni sono date al lettore. Nel primo caso segnalato, Pinabello racconta a Bradamante della prodigiosa fatagione dello scudo di Atlante. Chi lo guarda, non può che perdere i sensi e cadere sotto il giogo del negromante. Ma come può, si domanda la postilla, il Maganzese

¹¹⁴ «Ho notitia d'un'herba, e l'ho veduta / Venendo; e so dove trovarne appresso» (XXIX 15, 1-2).

sapere questo ed essere a piede libero? Se avesse mirato anche lui lo scudo sarebbe svenuto e non avrebbe visto nulla, dunque il fatto che possa raccontarlo a Bradamante non sta in piedi. Stessa storia nella novella di Ginevra e Ariodante. Laddove si parla di un patto segreto tra il protagonista ed il suo avversario, la postilla commenta: «Q(uest)o niu(n) te lo disse». Vuole dire che la narratrice della novella non può essere a conoscenza dell'accordo tra Ariodante e Polinesso, perché i due «di tacer fede si diero». Per quanto riguarda la terza citazione, in effetti quando Logistilla dona il corno ad Astolfo, non si dice esplicitamente che il duca non ne subirà l'effetto (XV 13-15).

Schegge di narrazione ritenute da Ariosto inutili da esplicitare, poiché appesantirebbero solo il racconto, sono giudicate dimenticanze degne di essere rilevate da Tassoni. La maggior parte delle critiche, però, è rivolta a frammenti di episodi giudicati semplicemente mal scritti.

Nel caso dello scontro sul ponte fra Bradamante e Rodomonte, la vergine guerriera grazie alla lancia fatata disarciona il re d'Algeri e «in aria lo sospese» (XXXV 48, 7). Il postillatore sottolinea queste parole, scrivendo a lato: «Effetto novo». Intende dire, ironizzando, che l'immagine usata non funziona, è costruita male, presumibilmente perché poco realistica. Osservazioni del genere sono molto frequenti nel postillato al *Furioso*.

Quando il narratore descrive la pietà mostrata da Bradamante, venuta a conoscenza della prigionia dell'amato nel castello di Atlante (II 59 e 61), il postillatore commenta: «Che fredda pietà». L'espressione del sentimento così rappresentata, cioè, è ritenuta artificiosa, incapace di *movere*. Lo stesso «difetto» sarà poi usato volontariamente nella *Secchia rapita*. Come giustamente rileva la Cabani, il freddo, termine tecnico usato dallo stesso Tasso,

coincide dunque con uno dei fondamenti dello stile eroicomico: il contrasto tra povertà dell'azione e dei personaggi e altezza stilistica usato a scopo comico-satirico. Le postille rilevano che l'artificiosità fredda, nemica del decoro e del verisimile, domina spesso nei discorsi a forte tensione retorica.¹¹⁵

Lo stesso si può dire per la descrizione del corpo di Alcina, i cui seni «Vengono e van, come onda al primo margo» (VII 14, 4). Al Modenese la descrizione restituisce un'idea di fiacchezza, più che di seducente turgore: «<Q>uesto venire, et andare mostra, che fossero fiacche, e non dure, e pur nelle mam(m)e è lodata la durezza». Questa «contraddizione» è oggetto di indagine

¹¹⁵ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 109.

di molti partecipanti al dibattito sul poema, tra cui Galilei, che difende Ariosto, affermando che è il respiro a gonfiare e sgonfiare il petto, rendendolo ondeggiante.¹¹⁶ Per Tassoni, che probabilmente riadatta il verso nella *Secchia* quando descrive il seno «latte tremante» (VIII 15),¹¹⁷ le parole usate nel verso semplicemente non sono convincenti, poiché restituiscono un'immagine diversa da quella che l'autore voleva descrivere.

Ci sono altri banali errori descrittivi notati nelle postille:

[XVIII 75, 6] *E n'uscì armato sù'l destrier feroce* : ← Esce di Nave a cavallo?

[XXII 92, 4-5] *Piglia una grossa pietra, e di gran pondo; / E la le lega a lo scudo* : → Che lo scudo <d>a sè non sa<r>ebbe ito <a>l fondo.

[XXIX 42, 1-3] *Sol per Signori, e Cavalieri è fatto / Il ponte, non per te bestia balorda / [...] ch'era in gran pensier distratto* : → Gl'altri per dove pas<s>avano? <Bi>sogna pur <c>he ne fosse un altro.

Nel primo caso è sottolineata un'immagine ritenuta bizzarra: un cavaliere scende da una nave a cavallo. Nel secondo caso, si nota con ironia che non era necessario legare lo scudo magico, di cui Ruggiero vuole liberarsi, ad una pietra per farlo affondare in un pozzo, dato il peso già consistente dell'oggetto. Nel terzo, si sottolineano alcune parole che Rodomonte rivolge al pazzo Orlando che sta attraversando il ponte, usato dal pagano per sfidare i cavalieri in memoria della defunta Isabella. Il ponte è solo per i guerrieri, allora chi non lo è, si domanda il postillatore, dove passa? Il difetto è nel non aver contemplato tutte le possibilità.

Anche l'albero parlante Astolfo, secondo il postillatore, non è presentato nel migliore dei modi:

[VI 28, 5] *da l'arbor mio* : ← Come arbor tuo, se tu sei l'arbore?

[VI 30, 2-4] *humano spirto, / [...] al tuo vivace mirto* : → Al mirto di chi? Se era il mirto med(esim)o che parlava?

I versi ariosteschi fanno intendere che Astolfo sia un'entità diversa rispetto all'albero; le chiose sottolineano che invece è avvenuta una metamorfosi

¹¹⁶ G. Galilei, *Considerazioni al Tasso*, in ID., *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 552. Sulla ricostruzione delle varie posizioni prese nella *querelle* su questi versi cfr. M. C. Cabani, *La pianella*, cit., pp. 30-31.

¹¹⁷ In verità Tassoni stesso, sotto le mentite spoglie di Gaspare Salviani, ammette di aver mutuato dalla *Commedia* l'immagine aurorale di Teti al bagno. Tuttavia il gioco di intertestualità dell'ottava è complesso. Cfr. M. C. Cabani, *La pianella*, cit., pp. 147-48.

ovidiana, quindi il duca inglese non può essere descritto come fosse solo prigioniero all'interno del mirto.

Come per le immagini, anche il modo in cui è rappresentata l'azione è analizzato al microscopio. Il caso del duello risolutore finale è quello su cui lo scrittore modenese trova più da ridire, pungolandolo con più note: Ruggiero, colpito da Rodomonte «in tal modo intronata avea la testa, / in tal modo offuscata avea la mente» (XLVI 124, 3-4). Tassoni, puntiglioso come sempre, vede una inutile endiadi tra i due termini: «Questo è manco del p(rim)o che se la testa è intronata la me(n)te è offuscata; ma non è contra». Pochi versi dopo si descrive Ruggiero che tiene le briglie con la mano sinistra, mentre con la destra ferisce l'avversario (125, 3-6). Anche qui c'è qualcosa che non torna nella costruzione ariostesca: «Se Ruggiero havea occupata una mano ne la briglia, l'altra nel<l>' offendere, come si difendeva dalle percosse d<i> Rod(omon)te?». Il duello è criticato fino alle sue fasi conclusive. Rodomonte nelle ultime stanze è descritto come indebolito dalla perdita di sangue, poi d'improvviso afferra Ruggiero e lo solleva in aria (133, 1-6), contraddizione imperdonabile per il postillatore: «Sop(r)a cade che non può reggersi, et qui leva di terra Rugg(ier)o qua(n)do dovea esser più debile?». Ariosto costruisce il duello dosando mirabilmente il pathos. Le fasi in cui prevale un contendente o l'altro sono alternate e questo ultimo guizzo di rabbia disperata, che ridona a Rodomonte tutta la sua forza iperbolica, serve a mozzare il fiato ancora una volta al lettore che parteggia per il paladino. L'uso sapiente della suspense è al di fuori del ristretto recinto di interesse delle note, per le quali contano solo rigore, chiarezza e principio di non contraddizione.

Imprecisioni ed errori spingono talvolta il postillatore a formulare un'esplicita richiesta di disambiguamento:

[XI 73, 7] *in quelle case, e in queste* : → Quante?

[XV 44, 3] *Poco lontano al tetto suo la tende* : → <L>' Eremita <co>me sapea <q>u(est)e cose <se> tutti i <p>asseggeri <r>estavano morti?

[XV 98, 5-6] : ← Chi? Orla(n)d<o> o Rugg(ier)o ch<e> liberò Olimp<ia> o Angelica.

Le postille non hanno quasi mai impianto discorsivo e raramente superano le due righe. Una percentuale molto ampia di esse, poi, segnala il difetto in modo secco, con una sola parola che pone una domanda retorica, pretendendo chiarezza:

[I 30, 2] *E conoscendo ben, che 'l ver li disse* : → Perché?
 [I 58, 6] : → Di quale?
 [III 1, 2] *sì nobil soggetto?* : → Quale?
 [IV, 70, 6] *sin che pietà si mosse* : → <C>he? Come?
 [XII 12, 4] *C'habbia perduta altri la Donna arrabbia* : → Chi? Il mago? Lui? Come?
 [XIV 37, 5] *che non ugne* : ← Ad q(ui)d?
 [XVII 6, 1] *loro* : ← Di chi?
 [XXIV 72, 2] *Né ben sicura come il fatto segua* : → <Per> che?
 [XXV 15, 5] *che trasse dal fianco* : ← Come?
 [XXVI 79, 5] *o cavaliere* : ← A(n)che?
 [XXVI 121, 3-4] *al cominciar di questa / Pugna* : → Quale? Qua(n)do?
 [XXXI 3, 4] *più riconforta* : → Chi? Come?

Le domande sono incalzanti. Nella maggior parte dei casi si interrogano sulle “circostanze”, enumerate nell’*Apologia* tassiana, secondo i precetti aristotelici.¹¹⁸ Anche qui sono tutte situazioni in cui qualcosa di quello che è detto non è totalmente chiarito e le brevissime note agiscono come frecce che colpiscono gli errori del testo. Come si è visto, anche quando analizzano aspetti narrativi le note cercano di mettere in crisi tutti i punti manchevoli sotto il profilo di chiarezza, rigore e principio di non contraddizione, evitando di considerare tutte le implicazioni anche minime dovute all’elaborazione letteraria. «La favola», dice Tasso nell’*Apologia*, «si farà perfetta con l’arte poetica».¹¹⁹ Parere che non sembra condiviso nel postillato, in cui l’unica cosa che sembra avere importanza è lo scoprire tutte le imperfezioni di Ariosto.

3. Una parte autonoma del discorso meritano le contraddizioni spazio / temporali, poiché sono molte e tutte estremamente rappresentative dello scrupolo estremo con cui le note guardano ai dettagli, ignorando la funzione che essi ricoprono nel contesto.

Tassoni vuole un poema senza sobbalzi e stacchi netti. Se la narrazione si svolge in un continuum temporale, esso non deve subire nessuna soluzione di continuità. La cosa è ribadita fin dall’ottava proemiale:

¹¹⁸ T. Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-485 : 457 : «La prima circostanza è Chi, ciò è colui che fa l'azione: la seconda è Che, ciò è l'azione fatta: la terza, Intorno a che, ciò è la materia nella qual s'adopera: la quarta, In che; e questa si divide in due, ciò è In che luogo ed In che tempo; e questa sarà la quinta; la sesta, Con che, ciò è con quale strumento: la settima, In grazia di che, ciò è 'l fine per qual si fa l'azione».

¹¹⁹ *Ibid.*

[I 1, 7-8] *Che furo al tempo, che passaro i Mori* : → La novella di Gioco(n)do, et del medico, et altro a q(uest)o te(m)po furo?

I tempi delle novelle non sono sovrapponibili a quello della guerra tra Carlo e Agramante. Si noti bene, inoltre, che non parla genericamente di novelle, ma cita in particolare quelle di Astolfo e Giocondo e quelle del canto XLIII, cioè le più “boccacesche”, come ricorda giustamente Barbirato,¹²⁰ facendo allusione alle altre genericamente. Oltre a notare che Tassoni usa il termine novelle, inserendo le “diversioni” in un genere ben preciso (anche se di certo non è l’unico), c’è da dire che quelle citate sono le uniche di ambientazione “borghese”. Mentre, cioè, la storia di Ariodante, quella di Argeo e Filandro, quella di Marganorre, di Olimpia e tutte le altre non segnano una frattura netta con il mondo cavalleresco, nelle due segnalate e in quella del nappo c’è un forte ed evidente *éloignement* dalla continuità principale, in quanto i personaggi restano confinati nella *narratio brevis* e i campioni che ascoltano la storia non hanno modo di intervenire a scioglierne l’intreccio, come avviene nel caso di Ariodante, Olimpia, Isabella e altri. Dunque la frizione tra i piani temporali è più evidente e lo sfondo borghese, così lontano dalle foreste in cui errano i paladini, è avvertito come fuori luogo, non appartenente al tempo «che passaro i Mori / d’Africa il Mare, e in Francia nocquer tanto».

Anche nel caso della novella di Gabrina, però, si fa un’osservazione simile:

[XXI 6, 3] *Ucciso ad essa haveva il padre innocente* : ← Fu heri questo?

Il problema è la distanza tra ciò che è narrato nel racconto secondo rispetto al racconto primo. Il postillatore si chiede quanto tempo sia passato, anche considerando che la protagonista, nel fiore degli anni nella novella, risulta vecchia nella trama principale.

¹²⁰ «La presenza del *Decameron*, diffusa in varia misura in tutto lo spazio novellistico dell’*Orlando Furioso* (ma non solo in quello), si concentra soprattutto in quelle che possono definirsi le novelle dell’infedeltà coniugale (quella di Astolfo e Giocondo e quelle, quasi contigue, del nappo fatato e di Adonio)», in G. Barbirato, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, in «Studi sul Boccaccio», XVI, 1987, pp. 329-360 : 341. Altro elemento che accomuna questi racconti è la loro appartenenza più ortodossa al genere della novella: «Il n’y a, en réalité, que deux narrations dans lesquelles le signal de fréquence de la nouvelle soit émis avec netteté: l’histoire de Fiammetta [...] et l’histoire du juge Anselme», in G. Sangirardi, *Les nouvelles du ‘Roland furieux’*, dans *Nouvelle et roman: le dynamiques d’une interaction du Moyen Âge au Romantisme (Italie, France, Allemagne)*, «Cahiers d’études italiennes», 10, 2010, pp. 115-128 : 124.

Queste note sono tra le poche che dimostrano uno sguardo a tutto campo sul poema e la sua struttura. La maggior parte, invece, non alza lo sguardo da luoghi del testo specifici. Ci sono ad esempio diverse postille che si occupano dell'incongruenza tra la stagione dichiarata e la natura descritta nel verso:

[I 36, 3] *St. seg(uent)e. da l'estiva arsura* : → In te(m)po di estate vi so(n) rose?

Alla stanza seguente, v. 2, c'è scritto «di vermiglie rose». Uno degli elementi tipici del *locus amoenus*, ricorda Curtius, è la compresenza di fiori e frutti, quindi di primavera ed estate,¹²¹ ma Tassoni critica le incongruenze del *locus amoenus*, sorvolando sull'appartenenza di questa descrizione ad uno dei più stabili *topoi* della tradizione.

Osservazioni dello stesso tipo attraversano tutto il poema:

[I 62, 6] *poggi ignudi* : → Ignudi l'estate? St. 36.¹²²

[VI 26, 7] *Crollar fa il mirto, e fa cader la foglia* : ← In così te(m)perata stag(ion)e? Et a ha ingegno a non tirar se(m)pre a un modo?

[XI 68, 7-8] *in sua stagione amene, / Che 'l verno habbia di neve alhora piene* : ← Sua stag(ion)e il berno<?>

Anche in questo caso si evincono due cose. La prima è che l'approccio di Tassoni è più da "climatologo" che da critico letterario, il secondo è che si cerca l'errore nel poema anche laddove bisogna inventarselo. Ad esempio, all'inizio del quarantunesimo canto si descrive il temporale che scaraventerà Ruggiero sull'isola dell'eremita destinato a convertirlo (XLI 12, 1-4). I versi descrivono una burrasca provocata da quello che si potrebbe definire un classico temporale estivo, violento ed improvviso. Pochi versi dopo, l'intransigente penna tassoniana sottolinea «verno» (15, 2) e commenta: «Du(n)q(ue) era il tempo estivo, et pur a st. 15 si dice verno». Benché il fortunale sembri augustino, che sia estate è una deduzione della postilla. A questo commento si lega per affinità tematica un altro collocato nelle ultime stanze del poema. Quando Ariosto scrive «ch'a mezzo il verno il tempestoso mare» (XLVI 121, 6), Tassoni sottolinea e scrive una nota che richiama la precedente: «perché così a mezo verno? Nell'esta(te) suol pur far peggio. Et egli med(esim)o qua(n)do ha

¹²¹ Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La nuova Italia, 1992, pp. 219-225.

¹²² Qui Tassoni critica un'incongruenza climatica, poiché prima aveva parlato d'estate, ora usa un'immagine invernale.

descritto in q(uest)o libro te(m)peste, le describe di esta(te)». Il riferimento è alla tempesta del canto XLI di cui sopra. Qui si palesa in modo più chiaro che nell'opinione del postillatore le tempeste estive sono peggiori delle invernali, quindi deduce che Ariosto sbaglia quando colloca i violenti fortunali in inverno, ribadendo che al canto XLI aveva descritto una tempesta estiva. Ma la precisazione stagionale è assente nel *Furioso*. Queste note, che hanno lontani echi nelle curiosità scientifiche tipiche dei *Pensieri*, dimostrano che talvolta l'errore è cercato in modo totalmente arbitrario, quasi a bella posta.

Altro elemento temporale posto in analisi continua è il rapporto giorno/notte. Lungo tutto il poema, le note ne registrano il passaggio:

[II 69, 3-4] *torni* : ← Un'altra notte?

[X 18, 1-2] *alcun dì* : ↔ Non notte¹²³

[XLII 70, 1-3] *Già s'inchinava il Sol molto a la sera, / Et apparia nel ciel la prima stella, / Quando Rinaldo in ripa à la riviera* : → Era giu(n)to alla notte, <s>e apparia la <s>tella.

Nel corso della *querelle* sul poema si discute sulla possibilità di racchiudere le azioni degli eroi all'interno delle ore di luce. Bernardo Tasso intrude in prima istanza ogni canto dei 100 che compongono l'*Amadigi* in un singolo giorno, facendo principiare sempre i canti con un'immagine di alba. Forse queste serie di postille s'inserisce in questo tipo di logica.

Oltre al tempo atmosferico, anche quello cronologico esige puntualità. Se Ariosto, nello svelare l'incanto che nascondeva le orrende fattezze di vecchia di Alcina, afferma «che già molti anni havean celato il vero» (VII 74, 4), il postillatore scrive a margine: «Et qua(n)ti an(n)i <s>tette Rugg(ie)ro <c>on Alcina <n>o(n) la cono<s>cendo? Nè <a>d'altri ama(n)ti, che a lui l'anello interpretò le carte. Onde quel, molt'an(n)i, non può riferirsi ad'altri». Il riferimento al tempo prolungato in cui la maga sarebbe riuscita ad occultare il suo aspetto macilento non può essere inteso in relazione a Ruggiero, che è con lei da poco, ma neanche ai precedenti amanti. Dunque è una notazione iperbolica e inverosimile.

Come si vede, l'abitudine dell'eccentrico postillatore di incalzare con retoriche richieste di chiarimento il testo non viene meno in questa tipologia di postille:

[XVIII 111, 7] *ciò, [...] giorni inanti* : → per qua(n)to.

¹²³ Scritto sopra «alcun dì» sottolineato.

[X 18, 1-2] *alcun di* : ← 3 di solo vagarono, et si dice, alcuni di?

Se il tempo deve essere preciso, uguale discorso deve essere fatto per lo spazio. Di seguito tutti i tipi principali di critica:

- 1) [XXI 41, 8] *D'appressarsi a tre miglia a questo muro* : → A st. 36 <n>o(n) accostava <a> dieci miglia, et hora che si deve essagerare <s>i dice a 3.¹²⁴
- 2) [XVII 66, 2] *Turchia* : ← Che (pro)vincia è q(uest)a? Non è in Afri<ca> né in Egitto Tur<chia> dove era?
- 3) [XXVII 127, 7-8] *Verso il mar di Provenza, con disegno / Di navigare in Africa al suo regno* : ← Et sempre a strada dritta.
- 4) [XLI 159, 7-8] *Hor vuol passare il mare, e cercare tanto, / Che possa al suo Signor morire a canto* : ← Dove è?
- 5) [XXVII 130, 3] *paesan* : → <S>uo o del paese dov'è?

Nel primo caso si segnala l'incoerenza tra questa affermazione e quella di un canto precedente, nel secondo un'ambiguità, poiché non si rende ben identificabile su una carta geografica il luogo di cui si parla. Il terzo caso segnala con ironia che il percorso che Rodomonte intende intraprendere per tornare al suo regno è descritto con estrema genericità. Il quarto e il quinto caso sono simili: si chiedono delucidazioni su un'informazione ritenuta incompleta o non precisa, come nel punto in cui si narra di Fiordiligi che vuol raggiungere il cadavere di Brandimarte al di là del mare. Tassoni pretende di sapere esattamente in quale terra vuole dirigersi la sventura fanciulla. Nell'ultimo esempio, si vuole un chiarimento su un dettaglio ancora più inutile. Si presenta l'«ostiere paesan», che racconterà di Astolfo e Jocondo a Rodomonte. «Paesan» è ovviamente una nota di colore, ma la postilla pretende di sapere precisamente quale sia il paese di provenienza.

Le linee sinuose e contorte che seguono i personaggi, apparendo e sparendo con *nonchalance* in un mondo che sembra costruito come un puzzle le cui tessere possono essere montate a incastri variabili, finendo vicine o lontanissime tra loro a seconda delle esigenze narrative del momento e del volere del narratore-demiurgo, sono percepite con infastidita incredulità dal Modenese, che tenta di ricostruire un'accettabile mappatura dell'Europa:

[XII 5, 8] *e d'intorno* : ← Dove? Intorno alla Fra(ncia) sono Spagna, Italia ecc. Né le ha cercate st. sup(erior)e.

¹²⁴ Tassoni sottolinea: «Né s'accostava à diece miglia à quello» (XXI 36, 6).

Con molta difficoltà le postille tentano di comprendere la logica del movimento dei personaggi ariosteschi, che possono sparire dalla vista del lettore andando in una direzione e ripresentarsi all'improvviso altrove, provenendo da chissà dove:

[XII 65, 5] *Dopo molto veder molto paese* : ← Camminò ta(n)to verso oriente che arrivò a Parigi.

Se il “dove” può sollevare problemi, ancor più grossi ne creerà domandarsi “quanto tempo per”. Leggendo le note al margine, assistiamo a richieste di verosimiglianza talmente spinte da domandarsi di cosa si nutra Ruggiero nel tempo (sempre troppo poco definito) che impiega ad andare in India (VI 19, 5-6): «E quanto tempo sta a giu(n)ger in India? Di che cibo si nutrì? Nel ritorno si trova».

Questa osservazione pone in luce un elemento specifico del *Furioso* su cui recentemente ha scritto Marco Praloran. Nel poema ariostesco, sostiene il critico, la durata dello svolgimento dell'intera vicenda è molto più lunga rispetto all'*Inamoramento de Orlando*. Necessita dunque di frequenti accelerazioni:

Il rapporto, insomma, tra impresa e vita quotidiana non è equilibrato. La presa del racconto sul quotidiano nel poema ariostesco, a parte le novelle e alcuni episodi marginali, è molto “debole”. Tra avventura e avventura o nel corso di esse non ci sono quasi mai “normali” scene di vita.¹²⁵

Questo tipo di costruzione letteraria ereditata da Boiardo, è interpretata nelle annotazioni come semplice mancanza di rispetto della verosimiglianza. E lo stesso dicasi per i movimenti all'interno della “gran tela”, troppo disinvolti per essere lasciati esenti da critiche:

[XIII 83, 5] *a li lor ordini* : ← Con qua(n)ta facilità va<nno> et ve(n)gono q(uest)i soccorsi.

[XXIV 25, 1-6] *Del bosco alla città feci portallo* / [*] / *Gli saria stato di bisogno il fosso* : ← Così devi<?> In q(uan)to tempo poteron<o> far q(uest)e cose.

Movimenti così fluidi lungo lo sterminato planisfero ariostesco sono incomprensibili ed inaccettabili. Tassoni fa la conta dei tempi segnalati dal narratore e i numeri non tornano mai:

¹²⁵ M. Praloran, *Tempo e azione nell' «Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 68.

[XXII 72, 1] *Fornito à punto era l'ottavo mese* : → In q(uest)o spatio Rugg(ier)o Andò <in> India, tornò, <v>ide il mo(n)do, <s>tette nel palazzo <di> Alc(in)a.

Quando scriverà la *Secchia rapita*, il poeta eroicomico riprodurrà al rovescio questi spazi sterminati, creando un universo microscopico, ridotto ai pochi chilometri che separano Bologna da Modena, ma dai tempi di percorrenza indefinibili.

Lo spaziotempo nell'*Orlando furioso* può generare grosse critiche in chi va predicando ad ogni occasione il bisogno di verosimiglianza. È noto che una delle peculiarità più evidenti del capolavoro ariostesco è la geometria mutevole, gli spazi fortemente dilatati, che però danno la possibilità ai personaggi, in particolare ad Astolfo, di percorrerli in tempi lampo. Per Ariosto non conta dire esattamente dove un personaggio vada ed in quanto tempo raggiunga quel luogo, anzi proprio la vaghezza e l'inverosimiglianza più spinta sono ricercate e sono uno dei maggiori motivi di fascino ancora oggi del poema. Il *Furioso*, l'*Inamoramento* prevedono spazi e tempi irreali e quasi fiabeschi, cosa verso la quale la riscoperta della *Poetica* crea un'opacità di lettura totale.

Non è ritenuto opportuno, innanzitutto, lo spostamento casuale ed ondivago dei personaggi, che si muovono «in van di su, di giù, dentro e di fuore» (XIII 79, 4, 7-8). Il commento al verso è evidentemente infastidito: «Se(m)pre q(uest)o di su di giù, si legge». Ma le note più interessanti sono quelle in cui si chiede effettivamente come sia possibile percorrere distanze enormi nei tempi brevi dichiarati dal narratore.

Quando Ricciardetto parla del fulmineo ritorno della sorella nei feudi di Amone nella stessa giornata in cui si era congedata da Fiordispina (XXV 46, 2-4), il Modenese replica seccamente: «È poss(ibile)?». I subitanei ritorni a Montalbano, che sembra apparire all'improvviso sulla strada dei personaggi quando ce n'è bisogno, generano commenti particolarmente infastiditi. Quando si dice che il campo dei Saraceni è lontano un solo giorno di marcia dalle terre di Rinaldo (XXVI 90, 8), Tassoni registra: «Et era una giornata lontano». Annotazioni del genere possono sembrare neutre, ma in realtà nascondono un tono sarcastico, in genere dovuto all'aver trovato uno sbaglio talmente madornale da non aver bisogno d'altro che d'essere ripetuto *a latere* nei suoi termini.

Le posizioni critiche, dalle quali è osservato nelle postille l'artificioso movimento spazio-temporale del poema, non possono non ritrovarsi anche

nell'analisi di una delle tecniche strutturali del poema e soggette al rifiuto totale da parte dei teorici di tardo Cinquecento: l'*entrelacement*.

4. Nel corso della *querelle* sul poema epico l'*entrelacement* è uno dei soggetti più dibattuti. I sostenitori del poema moderno giustificano questa tecnica sconosciuta all'epica classica e ad Aristotele. Giraldi e Pigna, ad esempio, «non solo sostennero che la molteplicità delle azioni del romanzo richiedeva la sospensione di una *fabula* per poter riprenderne un'altra, ma tentarono di motivare le sospensioni sul piano della *suspance*». ¹²⁶ I detrattori, in particolare nel periodo in cui è scritto questo postillato, quando l'idea della differenza di genere tra epica e romanzo cavalleresco è ormai decisamente minoritaria, non ritengono l'*entrelacement* giustificabile come chi riteneva il *Furioso* non soggetto alle categorie aristoteliche.

Gli errori macrostrutturali più imperdonabili del *Furioso* sono «mancanza di unità e inosservanza della continuità narrativa». ¹²⁷ In pagine molto note, Tasso sostiene che Ariosto «ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate». ¹²⁸ Ciò è ritenuto errato, pur essendo proprio in virtù della varietà che il poema è molto letto: «Giudico nondimeno che non sia da essere seguito nella moltitudine delle azioni: la qual moltitudine scusabile nel poema epico [...] lodevole non sarà però mai riputata». ¹²⁹ In questo delicato passaggio dei suoi *Discorsi dell'arte poetica*, il poeta sorrentino si dimostra molto prudente, poiché ammette che la varietà dell'intreccio ariostesco procura enorme piacere nel lettore. Il Tassoni dei *Pensieri* e della *Secchia* è dello stesso avviso, tuttavia, a differenza dello scrittore dei *Discorsi*, si libera seppur con qualche ambiguità dell'assioma aristotelico dell'unità di favola. Il rapporto con l'Aristotelismo rimane ambiguo, come mostra la *Prefazione del 1622 alla Secchia* che dichiara che «l'impresa è una e perfetto, cioè con principio, mezzo e fine», ¹³⁰ solo per poi affermare che la *Secchia* è costruita con favole multiple. Della rottura con i precetti del Filosofo si è scritto molto in passato, ma forse sarebbe necessario un ulteriore approfondimento, in quanto non è mai assoluta né definitiva come talvolta si è scritto.

¹²⁶ D. Javitch, *Ariosto classico*, cit., p. 164.

¹²⁷ *Ivi*, p. 156.

¹²⁸ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 372.

¹²⁹ *Ivi*, p. 373.

¹³⁰ *Ibidem*.

Se questo è il pensiero in merito nelle opere della maturità, le cui contraddizioni verranno analizzate nel terzo capitolo, i commenti del postillato appaiono molto più vicini ai *Discorsi* tassiani, ed ancora più rigidi. Il problema dell'unità d'azione è sollevato, seppur in modo indiretto. Leggendo Simon Fòrnari, con il quale nei *Pensieri* il Modenese si mostra in accordo, troviamo che dell'unità d'impresa dice che

tutto questo apparato diverso vien poi conchiuso in quei versi, Che furo al tempo, che passaro i Mori d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto. Dove si comprende, che quelle varie cose vengono poi considerate per accidentale occasione [...] essendo del poema la prencipal attion questa, cio è l'ire e i giovanil furori d'Agramante.¹³¹

Si è già citato la postilla tassoniana allo stesso verso commentato da Fòrnari. L'incongruenza temporale che Tassoni sottolinea in questo luogo, affermando che le novelle sono su un altro piano temporale, si inserisce pienamente nella logica dell'unità d'azione. Il punto di vista del postillatore, a differenza di quello dell'autore dei *Pensieri*, si discosta radicalmente, e forse polemizza direttamente, con l'idea che il *Furioso* possieda un nucleo centripeto attorno al quale convergono tutti gli episodi e che ci sia una sostanziale unità spaziotemporale.

L'*entrelacement* è la tecnica che più contribuisce al “contemporaneo del non contemporaneo” nel poema, facendo convergere tra loro episodi che sembrano avvenuti in momenti molto distanti tra loro:

[XXIX 58, 3-4] *Stando così, li venne a caso sopra / Angelica la bella, e il suo marito* : ← Da<l> di c<he> partir per anda<r> al su<o> Regno <non> havea(n) f<atto> magg(ior) v<iag>io? Pu<r> Orlan<do> divene matto u(n) pezzo dopo la lor pa<r>tita. Aggiu(n)go che Medoro dovea affrettarsi sape(n)do quanti ama(n)ti ella have<a>.

Medoro ed Angelica riappaiono nel XXIX canto, dopo essere partiti per il Catai nel XXI. Cosa hanno fatto in tutto quel tempo? E soprattutto, come può Orlando, divenuto pazzo molti versi dopo, riuscire ad incontrarli? Il calcolo dei tempi non torna. L'ultima frase della postilla, poi, dà prova dello spirito burlesco tassoniano. A maggior ragione il fante dovrebbe sbrigarsi ad arrivare in Cina conoscendo la lunga schiera di spasimanti che insidia la fanciulla.

¹³¹ S. Fòrnari, *Sposizione*, cit., p. 35.

Questa obiezione nasce dall'incomprensione del complesso meccanismo dell'*entrelacement*. Solo da pochi anni Praloran ha scritto parole davvero definitive sull'incastro temporale del *Furioso*: «La rappresentazione del tempo, la sua forma-orchestrazione appaiono quasi imperscrutabili, sono assoggettati ad un progetto narrativo che mira a distruggere il rapporto di causa-effetto degli eventi, perché rompe la coerenza temporale dei loro rapporti». ¹³² E continua: «L'impiego dell'*entrelacement* nel *Furioso* destabilizza il controllo della temporalità e la correlazione oggettiva delle diverse linee, ognuna avvolta nella propria temporalità». ¹³³ Dunque c'è per il lettore un senso di perdita del controllo delle storie, che sembrano avvenire in diretta, ma che in realtà giocano con i piani temporali, bloccando il movimento delle pedine sulla scacchiera quando esse non sono mosse dalla penna e dalla voce del narratore. «Nell'*Innamorato* e nel *Furioso* il racconto in diretta prevale con una proporzione molto più netta di quella che possiede nelle opere francesi, in Boiardo esso rappresenta praticamente l'unica modalità narrativa». ¹³⁴ Ma è una pseudo diretta, alcuni fatti sono contemporanei e quindi uno dei due è narrato in differita, cosa che disorienta il postillatore: «L'*entrelacement* costituisce un aspetto problematico del narratore ariostesco di fronte al quale Tassoni (in questo non certo solo) resta disorientato [...] perché non riesce a coglierne il vero significato». ¹³⁵ In altre parole il lettore da solo non riesce a ricostruire tutto il vertiginoso incastro della trama ariostesca, in cui solo il narratore, l'*artifex*, può mettere ordine. Ciò genera uno stato di minorità ed incomprensione, dato che «la concezione del tempo ariostesca contrasta il processo di conoscenza del lettore». ¹³⁶

Il tentativo di comprendere l'ordine temporale del postillatore, dunque, risulta ben arduo:

[XXI 72, 6-8] *Verso il rumore in gran fretta si mosse / Non fu Gabrina lenta a seguirlo / Di quel, ch'avenne, à l'altro Canto io parlo* : ↑ A l'altro ca(n)to non dice avenime(n)to alc(un)o. Di questo solo, che trovò un morto; et lì resta.

¹³² M. Praloran, *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell' «Orlando Furioso»*, pp. 265-290, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII, XVI sec.)*, a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang s.a., 2010, pp. 265-290 : 272.

¹³³ *Ivi*, p. 287.

¹³⁴ M. Praloran, *Tempo e azione*, cit., p. 11.

¹³⁵ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., pp. 45-46.

¹³⁶ M. Praloran, *Alcune ipotesi*, cit., p. 271.

Negli ultimi versi del XXI canto Ariosto promette di riprendere nel successivo il racconto delle vicende di Zerbino e Gabrina, che sta in quel momento narrando. Al canto seguente, però, passa già nella quarta stanza alle vicende di Astolfo, interrompendo nel momento di acme il filo narrativo che stava seguendo. Tassoni trova il tutto semplicemente non coerente con la dichiarazione sottolineata e postillata in chiusura del canto.

Anche in altri luoghi si mostra lo stesso fastidio per la narrazione interrotta:

[XVI 15, 4] *sente tra / Tenere il ricco Re de la Soria* : ← Che cosa fe<ce> poi Grif(on)e co(n) Origille, di cui si discrive qua(n)to l'am<i> et la cerch<i> nie(n)te si dic<e> attende ad al<tro>.

La storia di Grifone è arrivata ad una svolta narrativa, che però non continua nella stanza successiva: «Non però sono di seguitar sì intento / l'istoria della perfida Orrigille» (XVI 16, 1-2). A questo arbitrio del narratore, il Modenese, non potendo conoscere immediatamente gli sviluppi della vicenda, reagisce da lettore cui è imposto quel meccanismo di frustrazione descritto da Javitch in *Cantus interruptus*.¹³⁷ Si noti che, nei due casi citati, il futuro poeta eroicomico parla di narrazione interrotta, non sospesa, affermando che della storia non si dice altro, senza precisare che verrà conclusa in seguito. L'*entrelacement* sembra quindi più un processo di castrazione del racconto che di movimentazione dell'intreccio, interpretato, come dice giustamente la Cabani, «esclusivamente come principio di disordine (per quanto voluto), come manifestazione di un arbitrio da parte del narratore».¹³⁸

Legato alla tecnica della trama *entrelacée* è anche l'incrocio fortuito tra i personaggi ariosteschi i quali, pur muovendosi in spazi smisurati, convergono nello stesso punto continuamente, sempre a caso, ma sempre al momento giusto. È quel che accade, ad esempio, nel casuale appuntamento che Rinaldo e il fratello Guidone si danno involontariamente nella stessa taverna (XXXI 28, 4). La coincidenza è troppo ricercata per non essere malvista dal postillatore, che si chiede come è possibile che tra tanti luoghi per passare la notte i due finiscano proprio nello stesso: «Un sol Ripo<...> al mondo».

Lo stesso meccanismo si sviluppa con la comparsa all'improvviso del pazzo Orlando, proprio quando i campioni cristiani sono tutti riuniti, pronti a

¹³⁷ Alludo alle celeberrime conclusioni del classico D. Javitch, *Cantus interruptus in the «Orlando Furioso»*, New York, The Johns Hopkins University Press, 1980.

¹³⁸ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 79.

catturarlo per restituirgli il senno (XXXIX 36, 5-8). La perplessità della nota è evidente: «Sì che a caso si sona¹³⁹ Orla(n)do poi che capi<tò> q(ui) dove non si parlava di lui». Ma il matto non è riconosciuto. C'è bisogno di Fiordiligi, che l'ha già visto in azione nel bizzarro duello sul ponte con Rodomonte. Ed ecco che anche lei appare dal nulla (XXXIX 38, 5-8): «Pare che lei sapesse di Brand(imarte) che era qui e poi lo lasciò?». Come poteva la donzella sapere dove trovare Brandimarte, dopo averlo inseguito per tutto il poema, e capitare così opportunamente al momento giusto? E perché dopo l'incontro tanto desiderato i due si separano nuovamente?

5. Il narratore ariostesco è uno dei maggior oggetti di critica lungo il dibattito cinquecentesco sul poema, in quanto rappresenta una delle diversioni più evidenti rispetto al canone classico, che lo vede come una presenza discreta, laddove nella tradizione canterina si produce in continui appelli diretti al lettore.

In uno dei suoi trattatelli Speroni spende parole molto categoriche sugli incipit dei canti del poema: «Però dico, siano belli quanto si vuole i principii de' canti dell'Ariosto, son sempre inetti, e molte volte non catenati e congiunti alla cosa del poema». ¹⁴⁰ I proemi in cui l'autore si riserva di commentare ciò che sta accadendo, non evitando spunti autobiografici, sono per i critici aristotelizzati inconcepibili. Speroni, sintetizza Javitch, osteggia la tendenza alla continua stravaganza del *Furioso*, in particolare i «dispersivi richiami di Ariosto ai lettori». ¹⁴¹ Anche il Tasso teorico mostra di tollerare a fatica l'eccessivo spazio lasciato al narratore nel *Furioso*: «Gli ammaestramenti dei costumi debbono esser brevi, secondo quel d'Orazio: "quicquid praecipies, esto brevis": ma l'Ariosto è longhetto anzi che no». ¹⁴²

Cavalcando questa tendenza della critica antiariostesca, Tassoni scrive molte postille dedicate all'invadenza continua del narratore nella trama. Accanto al primo verso del sedicesimo canto, «Gravi pene in Amor si provan molte» (XVI 1, 1), lo dice in modo chiaro: «Alto principio. E come bene la sua persona il Poeta inserisce nell'opera. Spesse volte». In troppi casi il narratore introduce discorsi extravaganti, come quando devia dalla morte di Brandimarte alla ferita di Alfonso d'Este. Il postillatore è refrattario a tutte le digressioni e

¹³⁹ Nel senso di "percuote".

¹⁴⁰ S. Speroni, *De' romanzi*, in ID., *Opere*, V, Manziana, Vecchiarelli, 1989, pp. 520-22 : 522.

¹⁴¹ D. Javitch, *Ariosto classico*, cit., p. 167.

¹⁴² T. Tasso, *Apologia*, cit., p. 420.

gli encomi, cose che si collegano all'osservazione sulla mancanza di linearità della narrazione (XLII 3): «<Di>gressione <a> sproposito».

Spesso il commento è ironico, perché l'autore non fa che descriversi come poco affidabile:

[I 2, 5-8] *Se da colei, che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno adhor' adhor mi lima; / Me ne farà sarà però tanto concesso* : → ella maniera di far atte(n)to l'ascolt(ato)re. U(n) quasi pazzo vuol cantare.

[XXIII 112, 3-4] *Credete à chi n'ha fatto esperimento; / Che questo è 'l duol, che tutti gli altri passa* : → L'autore <d>eve esser divenuto pazzo <a>nch'ei et <ch>e cosa si de' <c>reder ch'ei <es>pone? v. 3.

Se l'autore è pazzo, come si può credere a ciò che dice? È chiaro che Ariosto insiste proprio sull'inverosimiglianza della storia, dovuta sia alla materia raccontata che all'inaffidabilità di chi la racconta. Tassoni nota tutto questo con acutezza, ma dal punto prospettico dal quale osserva l'opera non può che trovare totalmente fuoriposto tale scelta dell'autore.

L'abbassamento comico a cui spesso nei proemi è sottoposta la materia è sempre segnalato nelle postille:

[XXII 1, 1-6] *Cortesi donne, e grate al nostr amante, / [*] / Quando contra Gabrina fui sì ardente*: → <Al>to <pro>emio.

[XXIV 3, 1-2] *frate tu vai / L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo* : ← Bella accortezza sì co(n)fessa.

[IX 2, 1-2] *e mi rallegro / Nel mio difetto haver compagno tale* : el tra(n)sito.

Ciò che meno sopporta è l'allusione ad avvenimenti personali dell'autore, che nulla hanno a che vedere con lo sviluppo narrativo:

[II 1, 5-8] *Ir non mi lasci al facil guado e chiaro [...]* / *Da chi desia il mio amor* : → L'applica a sé.

[III 56, 8] *ch'abbia un Maron* : ← Chi Marone? Vedi che loderà se stesso.

[VIII 73, 2] *sua schiocchezza* : ← Fu veram(ent)e sciocchezza? Po(n) da sè il poeta.

[XXIX 29, 1-4] *Per l'avenir vo che ciascuna, c'habbia* / [*] / *E di vera honestade arrivi al segno* : ← Nota anc(or)a che il Poeta parla <in> propria persona.

[XXIX 30, 3] *casta al terzo ciel ritorno* : → Parla pur il Poeta in pri(m)a persona.

Taluni commenti dall'autore sono pronunciati a sproposito:

[IX 2, 1-2] *e mi rallegro / Nel mio difetto haver compagno tale* : ← Gala(n)te. S'allegra d(e)l male altrui.

[X 1] : → Che diceria è q(uest)a?

[XI 2, 7-8] *pur come prima, / Pazzo è se questa ancor non prezza e stima* : ← Lo dice il poeta.

[XX 1, 1] *Le donne antique hanno mirabil cose* : → Vorrebbe cattar la benivoglia(n)za delle don(n)e.

[XX 1-3, 4] : → Vanità morale.

[XXXVI 1] : → Comincia in cortesia (pe)r non parlar d'altro, che di discortesia <fr>eddame(n)te.

Il narratore non dovrebbe mai concedersi la perdita della neutralità, in particolare non dovrebbe mai alludere a vicende personali, superflue e decontestualizzate (per non dire stranianti) rispetto al racconto epico. Quando si lascia andare all'immedesimazione nei personaggi, istituendo raffronti con la sua biografia, subisce l'ironia delle postille.

È quello che succede nelle chiose ai versi incipitari del XXXV canto, in cui l'allusione al proprio «perduto ingegno» a causa dell'amore per la sua donna è ironicamente tendente al *larmoyant*, cosa su cui a sua volta la postilla ironizza: «Poverino. Compassione». L'autore non deve avere compassione (in senso etimologico) per i personaggi. Le immedesimazioni così marcate nelle vicende dei suoi eroi di carta sono da rimproverare. Il postillatore le cerca con tale acribia da trovarle anche dove non ci sono. Nel XLIV canto, ad esempio, si parla della resistenza dei genitori di Bradamante a farle sposare Ruggiero, perché è povero (XLIV 38, 2), vicenda così commentata nella postilla: «Nota, che l'autt<or> parla in propria sentenza». Le allusioni di Ariosto alla propria dignitosa povertà riempiono versi famosi delle *Satire*. È possibile che il postillatore ci veda una relazione tra la scarsità di mezzi dell'autore e quella del personaggio. Se così fosse, questa nota dimostrerebbe quanto il Modenese ritenga le invadenze autoreferenziali così frequenti al punto da vederle anche dove nulla ne farebbe supporre la presenza.

Come si è visto per altri ambiti, non mancano le domande retoriche e le postille di una o poche parole che chiedono chiarimenti per le ambiguità. Le prime tre stanze del XXX canto subiscono una vera e propria rappresaglia, con commenti fittissimi che tendono a smontarle quasi verso per verso:

[1, 6] *Non è per questo, che l'error s'emende* : → <A>(n)zi sì.

[1, 7] *Lasso, io mi dolgo, e affliggo in van di quanto* : → A proposito.

[1, 8] *per ira* : ↑ Che occasion hebbe di ira? Come la mostrò?

[2, 2-3] *Che dopo molta pazientia, e molta, / Quando contra il dolor non ha più schermo* : → O che occ(asio)ne hebbe di perderla.

[3, 3-4] *Voi scuserete, che per frenesia, / Vinto da l'aspra passion vaneggio* : → Come catta l'attenzione.

Anche nelle critiche al narratore il postillatore censura ciò che è superfluo («Du(n)q(ue) non ci è nesso necess(ari)o» XXXII 1-2) e invoca chiarimenti dove vede oscurità («Vorrei che alc(un)o <q>ui dichiarasse q(uest)o proemio, ch'io per me non so applicarlo» XXXIV 1).

Un ultimo caso è interessante da osservare in chi scriverà la *Secchia rapita*. Il narratore epico, oltre a dover essere impersonale, è un demiurgo che ha la totale padronanza degli eventi che racconta. Questa cosa è vera anche e soprattutto nel *Furioso*, in cui Ariosto non manca di mettere in risalto (anche troppo) il totale arbitrio con il quale ritaglia tempi e spazi e fa agire i personaggi. Tuttavia ci sono casi in cui usa formule ironiche di dubbio, sottolineate e postillate da Tassoni:

[VIII 52, 1] *ò vere, o false* : → Dubio?

[XXIV 6, 4] *di forse*: ← Dubita?

[XXIX 47, 2] *Io non so dove* : ← Non?

Per queste tre postille non è tanto importante evidenziare il luogo del poema e l'oggetto del dubbio che solleva il poeta, perché è l'espressione stessa della formula dubitativa che andrebbe evitata. La veridicità delle storie non può essere messa mai in forse dalle parole del narratore, neanche in casi molto secondari come quelli postillati. Uno degli elementi di base dell'eroicomico inaugurato da Tassoni e ripreso dagli epigoni è proprio l'utilizzo di formule dubitative. Basta citare il primo verso della *Secchia*: «Vorrei cantar quel memorando sdegno». Il "Canto" tassiano si è trasformato in un'espressione ipotetica, che «è il primo segnale dell'atteggiamento ironico che informerà tutta la narrazione. Sulla base dell'esempio di Tassoni, l'intero genere eroicomico tenderà a usare formule incipitarie dubitative o comunque perifrastiche».¹⁴³

Anche in questo caso, aspetti del *Furioso* che non sono in linea con il rigido canone epico aristotelico sono fortemente malvisti nel postillato, per poi essere utilizzati, riadatti e spesso esasperati, nel nuovo genere che programmaticamente è fondato sulla degradazione e sull'erosione degli elementi più canonici del poema eroico, oramai sentiti come usurati ed ossificati.

¹⁴³ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 158.

6. Nel suo gioco di ripresa, omaggio e straniamento parodico rispetto alla tradizione del romanzo, Ariosto non manca di coinvolgere Turpino, la cui inaffidabile autorità non è esente da poche ma molto rappresentative postille. Citare il garante per antonomasia della veridicità delle storie dei paladini di Francia serve a evidenziare i luoghi più inverosimili del poema.¹⁴⁴ L'autorità autenticante del mitico arcivescovo è usata in modo marcatamente antifrastico. La cosa è notata, ma non certo apprezzata dal postillatore. Quando Ariosto scrive «Turpin verace in questo loco» (XXX 49, 2), la nota obietta: «Non è se(m)pre ver<ace>».

L'arcivescovo dovrebbe dare solennità al racconto, invece spesso è chiamato in causa nei luoghi più tendenti al comico:

[XXXI 79, 7-8] à *Turpino* : ← Q(uest)o allegar Turpino, non serva il decoro poetico ma se(m)bra <...>.

[XXIX 56, 5-8] *Quanto e bene accaduto, che non muora / [*] / Si che l'udi Turpino, e a noi lo scrisse* : → Gra(n) guadagno per saper gl'atti del Pazzo; ← Si mett<e> ad un gra(n) obb<iettivo> d<i> re(n)der co(n)t<o> come habbi<a> potuto sape<r> quel che scrive, né tutto potrà re(n)derlo, cer<to>.

Turpino non serve a ottenere decoro poetico, non narra eventi degni di nota, non è garanzia di autenticità. Nel secondo esempio ci si domanda a cosa serva usare l'arcivescovo per raccontare le imprese del pazzo Orlando, sottolineando altresì una incoerenza logica a cui le postille prestano grande attenzione, che consiste nel raccontare una storia che non ha spettatori, come nel caso del matto che divelle alberi nei boschi più fitti senza che nessuno lo veda. La narrazione cavalleresca parte da un principio di testimonianza oculare, che nel mondo posticcio creato da Ariosto è o ignorato o ripreso con straniamento ironico. È il caso del racconto dell'erranza di Orlando, il quale, essendo notoriamente taciturno e solitario, condanna all'oblio molte delle sue imprese: «perché Orlando a far l'opre virtuose, / più che a narrarle, poi, sempre era pronto: né mai fu alcun de li suoi fatti espresso, / se non quando ebbe i testimonii appresso» (XI 81, 5-8).

È lecito allora domandarsi a cosa serva Turpino, che in un caso è definito senza mezzi termini «Superfluo» (XXXIII 85, 4). Nei versi a cui quest'ultima postilla si riferisce, il vescovo è usato per autenticare l'esistenza del mostro

¹⁴⁴ Cfr. Cesare Segre, *Critica e Critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 216

alato inviato da Malagigi a spaventare Baiardo. Ma è inutile citarlo nel momento in cui si descrivono lemmi usciti dall'immaginario medievale più improbabile. Tassoni dimostra di comprendere perfettamente l'effetto scaturito dall'uso rovesciato dell'*auctoritas*, ma chiaramente il giudicare il *Furioso sub specie* epica lo porta a non poter accettare un così clamoroso malfunzionamento della figura autenticante.

2.5. I personaggi

1. Il comportamento dei personaggi è nel corso di tutto il dibattito sul poema uno dei punti più controversi e soggetti all'attacco dei detrattori del *Furioso*, soprattutto di chi nega la distinzione epos/romanzo (cioè, praticamente tutti a partire dagli anni '70), ritenendo conseguentemente che i personaggi ariosteschi debbano uniformarsi alle leggi della *Poetica*.

Le basi dell'epica aristotelica sono costume, sentenza, locuzione, verosimile e necessario, cui si aggiunge il *decorum* di origine oraziana, centrale nei *Discorsi* tassiani, che a fine Cinquecento tende sempre più a coincidere con il verosimile. A ciò va aggiunta la definizione tassiana di azione: «L'azione che dee venire sotto l'artificio de l'epico sia nobile ed illustre ed abbia grandezza».¹⁴⁵ Tutto questo in Ariosto subisce vistose e continue eccezioni. Nemmeno le quattro condizioni dei costumi enumerate dal Tasso teorico a partire da Aristotele, «che siano buoni, che sian convenienti, che sian simili e che sian eguali», sono rispettate.¹⁴⁶ La definizione di epica tassiana, nei *Pensieri*, è conforme a quella tassiana: «Azioni umane virtuose eccedenti l'uso comune».¹⁴⁷ E anche «azione favolosa che abbia del meraviglioso e dell'eccedente in grandezza e bontà le comuni azioni degli uomini».¹⁴⁸ L'autore del postillato, dunque, si inserisce lungo le linee principali della critica ai personaggi da una prospettiva aristotelica ortodossa, tipica dei filotassiani detrattori del *Furioso*.

Lungo tutta la *querelle* i personaggi ariosteschi, in particolar modo Ruggiero, sono soggetti a fuoco incrociato non essendo ritenuti accettabili i

¹⁴⁵ T. Tasso, *Discorsi sul poema eroico*, cit., p. 543.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 601. Le parole di Tasso sono riprese fedelmente dal capitolo XV della *Poetica* aristotelica.

¹⁴⁷ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 869.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 782.

comportamenti spesso meschini, pragmatici invece che tendenti all'esemplarità, eterodossi e lontani dall'assoluto epico. Camillo Pellegrino, che parteggia per Tasso contro Salviati, sostiene che i difetti del poema sono, in sintesi, i seguenti: 1) non c'è un eroe positivo, né un solo protagonista; 2) i personaggi non rispettano il *decorum*; 3) i personaggi sono distanti dalla loro rappresentazione tradizionale. Orlando, ad esempio, è pazzo; 4) i personaggi sono incoerenti, cioè non sono "uguali".¹⁴⁹ Anche il postillato all'*Orlando furioso* si produce in continue censure dello stesso tipo, attaccando il poema grossomodo sugli stessi aspetti del Pellegrino. Tassoni ritiene, senza eccezioni, del tutto inammissibili le incoerenze, l'incostanza, le deviazioni, il mancato decoro ed in genere l'atteggiamento scarsamente confacente all'assoluto epico che dovrebbe essere rappresentato. I personaggi sono costruiti male e si comportano male, spesso in modo addirittura scandaloso. Vediamo i casi specifici.

Talvolta l'atteggiamento dei personaggi sembra al postillatore semplicemente immotivato. Quando Atlante rinchiude Ruggiero nel palazzo insieme ai più forti avversari, il ragionamento è il seguente (XII 21, 5): «Et volea Atl(ant)e che Rugg(ier)o fosse più sicuro da quei forti havendoli vicini, che lontani?». La questione è di semplice plausibilità, come si verifica anche nell'esempio seguente:

[XX 139] *Come il mastin, che con furor s'aventa / [*] / Che morta piange, li sa dir n(ovell)a* : ← Era mo<lto> facile a credere q<uesto> Zerbin<o>. Come s'imaginò che la vecchia <sa>pesse chi e<ra> colei per cui sosp<irava> non si nom<inasse> Isabella, né dà al<cun> indicio, et crede? E<t> come alla prima.

Il narratore si chiede come può Zerbino essere così sciocco da credere alle parole di Gabrina, che dichiara di avere informazioni su Isabella. Ma il principe scozzese è il personaggio della *fides* tanto quanto la vecchia lo è della *infidelitas*, ed è in questo caso intimamente coerente con se stesso e con la sua connaturata tendenza a dare credito agli altri. Mentre la maggior parte degli eroi del poema muta continuamente, alcuni vivono fino alle estreme conseguenze la natura di cui sono fatti. Zerbino è uno di quelli; cionostante il postillatore, che pretende un atteggiamento "naturale" da parte degli eroi di carta ariosteschi, non lo trova credibile.

¹⁴⁹ C. Pellegrino, *Il Carafa*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, Roma-Bari, Laterza, 1970-74, pp. 323-27. Cfr. anche la sintesi che fa Javitch in *Ariosto classico*, cit., pp. 194-96.

Tutto, per il Modenese, deve essere esplicito e perfettamente comprensibile, a prescindere da qualsiasi topos della costruzione poetica. Quando Mandricardo dichiara di essere alla ricerca del Conte per strappargli Durindana in duello (XXIII 78), la nota commenta: «Non chiedi di lui? Come lo cerchi se non sai le insegne, et se le sai no<n> conosci». Tale problema pratico è estraneo alla mentalità dei cavalieri erranti, che si affidano alle vie labirintiche della selva per ritrovarsi sulla scacchiera del mondo. Anche quando Ariosto fa dire a Orlando «io sono il Conte» (VIII 91, 3), il Modenese commenta: «E senza altri co(n)trassegni s'apron le porte? Adde, che non havea le sue insegne». Il postillatore finge d'ignorare che il semplice titolo è più che sufficiente a far riconoscere Orlando, Conte per antonomasia. Anche qui il punto non è la mancanza in Tassoni della chiave di lettura di questo topos (anche Culagna sarà il “conte”), bensì la ricerca del cavillo per attaccare le minime imprecisioni e reticenze del testo in cui nulla può essere lasciato al caso o all'immaginazione. Un altro esempio dello stesso tipo. Entrando in un ostello, Rinaldo dice il suo nome e viene immediatamente riconosciuto dal fratello Guidon Selvaggio, che accidentalmente si trovava in quello stesso luogo (XXXI 28, 4). Tassoni commenta: «Un sol Rinaldo al mondo». Il nome, cioè, non è un attributo sufficientemente univoco per riconoscere il signore di Montalbano, in quanto può benissimo trattarsi di un omonimo. Il caso è uguale a quello del conte Orlando. Il Modenese non riconosce nelle postille l'importanza del nome proprio o dell'appellativo con cui sono noti i paladini. Nel mondo ariostesco è ovvio che di Rinaldo ve ne sia uno solo, ma il futuro poeta eroicomico, che nel suo capolavoro giocherà con moltiplicazioni e deformazioni onomastiche, non accetta questo cliché da romanzo cavalleresco.

Ritiene poi sbagliato considerare Ferraù inferiore ad Orlando:

[XXVII 31, 7-8] *Arroge poi con loro / Con Ferraù più d'un famoso Moro* : → Quasi che q(uest)o <F>erraù, che nel 12 ca(n)to st. 47, è in <t>utto pareg<g>iato ad Orla(n)do <s>ia qui minor delli <s>opradetti.

Nel *Furioso* alcuni grandi eroi pagani di consolidata fama, Ferraù, Sacripante e Gradasso, hanno ruoli assolutamente secondari, a differenza di quanto avviene nell'*Innamoramento de Orlando*. Dovrebbero essere “grandi eroi pagani” (secondo la definizione schematica di Dalla Palma), ma sono poco più che comparse. Ferraù, poi, è stato protagonista di un famoso duello con il cavalier d'Anglante nella *Spagna* in rima, in cui le forze dei due erano in perfetto equilibrio. Ma il retroterra cavalleresco è accantonato da Tassoni.

Importa solo la coerenza interna. Se in un punto il narratore ha detto che «Non era in tutto il mondo un altro paro / che più di questo avessi ad accoppiarsi», non può poi trattare da inferiore Ferraù.

La coerenza, infatti, anche per quanto riguarda l'aspetto dei personaggi (ed anzi, a maggior ragione) è uno degli elementi più importanti, cui sono dedicate molte postille. I guerrieri di Ariosto cambiano idea e si contraddicono continuamente. E Tassoni, ogni volta, annota:

[XXXVIII 40, 4] *Che prigion Carlo meco habbia condotto* : → Qui lo vuol prigion Agramante.

[XXXVIII 48, 4] *Fin che Carlo non sia spinto in esilio* : ← Et qui dice di spingerlo in esilio.

In alcuni casi le contraddizioni sono trovate con spirito molto attento e buona padronanza del testo. Quando Gradasso, poco prima del duello risolutore si propone di sfidare Orlando a «singolar certame» per difendere la causa pagana (XL 49), il postillatore si chiede dove sia stato il re di Sericana fino a quel momento. Il suo intervento tardivo è goffo e fuori luogo, non in linea con l'atteggiamento del pagano nel resto del poema:

[XL 49]: ← perché cagion combatte con Orlando per non hav<er> contraddittori (christ)iani? Se Gradasso può stare co(n)tra Orlando solo, perché <non> ci può stare anche in campo? Inoltre, che ha egli fatto sin hora che Orlando non è mai stato in campo? (Pro)posta fredda, et vana.

Nello corso dello stesso episodio, quando Sobrino spinge Agramante a prendere in prima persona le armi contro i campioni cristiani (XL 53), Tassoni ricorda che altrove lo aveva spinto ad evitare di rischiare in prima persona la vita in uno scontro diretto con Marfisa, nonostante la guerriera avesse mostrato poco rispetto nei confronti del sovrano. In quel caso peccava per eccesso di prudenza, in questo per l'eccesso opposto: «Quel Sobrin che a st. 37 havea tanto persuaso Agram(ant)e ad haver cura della pri(m)a persona, hora non lo dissuade dalla pugna non necessaria?». Ovviamente in questo secondo caso Sobrino consiglia il suo re di giocarsi l'ultima carta disperata, a guerra ormai persa, scendendo personalmente in battaglia. Dunque il rischio ha senso in questo frangente, mentre è eccessivo quando le forze in campo sono ancora in equilibrio. Ma il profilo critico del postillatore è sempre rigido ed incurante di queste sfumature.

L'incoerenza meno accettata tra tutte è quella che riguarda la fedeltà al sovrano e quindi alla causa. Un personaggio che si trova per Tassoni ad oscillare infaustamente tra i due poli della fedeltà alla donna ed al re è Rodomonte. Per Giuseppe Dalla Palma, il brutale saraceno è l'eroe della fedeltà dichiarata a parole e rinnegata nei gesti. Quello che fa il personaggio è «rimproverare ad alta voce azioni da lui stesso poi messe in atto»,¹⁵⁰ cioè incolpare di slealtà altri (Ruggiero nell'ultimo canto, ad esempio), essendo egli il primo a disertare il campo musulmano. Tradito da Doralice e poi dallo stesso Agramante, che rifiuta di concedere a lui la fanciulla, è a sua volta traditore della donna, che dimentica appena posa gli occhi sulla povera Isabella, e del re, che abbandona nel momento del bisogno, cioè a Lipadusa. L'eroe «rovesciato» è accusato per la sua assenza con parole pesanti ed amare da Sobrino poco prima del triplice duello risolutivo (XXXVIII 56). Tassoni, però, non mette in evidenza solo l'infedeltà alla causa, ma anche l'oscillazione tra la descrizione del re di Algeri come il più pronto tra i saraceni ad obbedire al richiamo del sovrano a quella di campione fedifrago, che tralascia la causa collettiva per motivi privati di gelosia e orgoglio. Selezionando le postille dedicate a Rodomonte e disponendole in fila, la cosa apparirà in modo evidente.

Quando la donzella contesa interrompe il duello tra lui e Mandricardo, una postilla obietta che la pausa è accettata in virtù del richiamo al campo da parte del re in difficoltà. Aggiunge in seguito che, mentre Ruggiero oscilla e rimane dubbioso sulla priorità del sovrano o dell'amata nel suo cuore, Rodomonte obbedisce senza indugio:

[XXV 2, 1-3] *che non era, / Che così comandò la Donna loro; / Non si sciogliea quella battaglia fiera* : → <P>ur si vedrà <c>he Rodomonte per il <R>e lo fa. C <2>6 st. 93. 94.¹⁵¹

[XXV 6, 1] *Fu da molti pensier ridotto in forse* : ← Cercati Rodomonte fu più fedele al Re.

Dopo l'iniziale elogio, frutto del paragone con il sempre indeciso Ercole al bivio, il Modenese nota un cambiamento di atteggiamento:

¹⁵⁰ G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell' «Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984, p. 124. Su Rodomonte strutturalmente campione di infedeltà cfr. tutte le pagine a lui dedicate (pp. 110-125).

¹⁵¹ «Ma tanto il desiderio che si giugna / in soccorso al suo re gli pare onesto, / che se credesse aver Ruggier ne l'ugna / più che mai lepre il pardo isnello e presto, / non se vorria fermar tanto con lui, / che fesse un colpo de la spada o dui» (XXVI 93, 3-8); «E pur non vuol seco accettar l'impresa: / tanto l'assedio del suo re gli pesa» (94, 7-8).

[XXVI 131, 1-2] *Da la battaglia il figlio d'Ulieno / Si levò al primo suon di quella voce* : → <Q>uel che <n>o(n) fe' per il Re?

[XXVII 4, 1-2] *Così gli amanti suoi l'havrian seguita, / Come à Parigi, anco un ogn'altro loco* : → Du(n)q(ue) per la don(n)a non per il Re suo.

Il figlio di Ulieno nel canto successivo sembra obbedire a Doralice, che in prima battuta aveva messo da parte per soccorrere l'esercito moro, più che ad Agramante. Queste due postille commentano la reazione al “rapimento” della principessa di Granada da parte di uno dei demoni evocati da Malagigi. Dimentico di tutto, il pagano si getta al salvataggio della donna amata. Per il postillatore, questo è in forte attrito con quanto detto prima. In seguito trova ancora Rodomonte prima fedele e poi fedifrago:

[XXIX 28, 7] *Di Dio, ò di Santi* : ← E pur di s<opra> egli stimi ta(n)to la fe<de> di aiutar <il> Re, che p<os>pose la battaglia, i<l> che non fa né Mandric<ardo> né Rugg<iero>.

[XXXVIII 56, 7-8] *Che se fedel, come gagliardo, / Poco uopo era* : ← Du(n)q(ue) infedele Rodom(ont)e.

Nella prima postilla, si riflette su quanto il pagano che decapita Isabella per un misto di dabbenaggine e lussuria sia diverso da quello che aveva subordinato le beghe personali alla causa comune, giganteggiando sugli avversari. Ed ancora, nei versi cui si è già fatto riferimento in cui Sobrino depreca la lontananza del campione più forte, Tassoni registra il marchio di infedeltà di cui è bollato il saraceno. L'errore non è solo nella rappresentazione di un personaggio infedele, anzi probabilmente Rodomonte è quello che si presta meglio ad interpretare tale ruolo, ma è soprattutto nel mutamento continuo di direzione e obiettivo dell'eroe, che per il chiosatore post-tridentino dovrebbe essere lineare ed esemplare, in positivo quanto in negativo. Invece Rodomonte troppo spesso alterna sentimenti contrastanti:

[XXXI 74, 7-8] *ch'ancor che fosse / Si crudo il Re Pagan, pur lo commosse* : → Nel c. 16 st. 25 si descrive Rod(omon)te implacabile, così che né alle stesse donzelle perdona, et qui a pregh<i> di don(n)a non conosciuta, aita un cavalliero, che l'assaltò?

L'inflessibilità del postillatore non colpisce solo Rodomonte, ma tutti i guerrieri pagani che passano dal rispetto all'indifferenza per il re. Nel momento

in cui, dopo uno scoppio d'ira, si piegano docili all'autorità di Agramante (XXVII 67, 7), la chiosa commenta seccata: «Eccoli ri<ve>renti».

La coerenza, però, è di duplice natura. Se il personaggio rimanesse saldo nelle stesse idee, mantenendo lo stesso comportamento lungo tutti i 46 canti, ugualmente dovrebbe essere quanto più possibile conforme all'archetipo dell'eroe o dell'antieroe. In altre parole, ai guerrieri e alle dame ariostesche Tassoni concede una rosa limitata di azioni lecite, sancita dalla tradizione epico-romanzesca. È scontato ricordare che il mondo ariostesco, invece, è ricco di azioni inattese e imprevedibili.

Vediamo un esempio che riguarda Ferraù:

[XVI 71, 1-2] *Ma Ferraù, che sin qui mai non s'era / Dal Re Marsilio suo troppo disgiunto* : → Aspetta le ruine poi entra. Se tutti fosser così?

Il saraceno tergiversa troppo prima di entrare in azione e questo nella prospettiva tassoniana non è concepibile. Allo stesso modo è opinabile l'atteggiamento di Ruggiero, che si perde troppo in chiacchiere (o per dirla alla Tassoni, in “ciancie”) prima di entrare in battaglia:

[XXV 77, 6-8] *Sopra me quest'impresa tutta chero; / E questa mia varrà per mille spade / A riporvi fratelli in libertade* : ← Tutto, che Rugg<iero> fosse valorosiss<imo> nond(imen)o parla tro<p>po et a rag<ion> Aldigier no<n> l'ascolta. Bast<a>va il (pro)ferirsi, e dir di vole<r> far il poss(ibi)le.

La guerra, e dunque l'epica, è azione continua. La *Poetica* pone al centro l'azione, non il personaggio (infatti, se ne invoca la necessaria unità. Il *nostos*, non l'intera storia di Odisseo, l'ira di Achille, non la sua vita). Nei *Pensieri* si dice esplicitamente che «la poesia eroica è imitazione d'azioni d'eroi e non di cicalamenti d'eroi»,¹⁵² i quali non possono, come Achille, passare la maggior parte del tempo a non fare nulla. La favola dell'*Iliade* non è meravigliosa né straordinaria, in quanto i guerrieri stanno più in ozio che in attività:

L'ira d'Achille cantata da Omero non è azione; anzi un cessamento d'azione poi che Achille adirato non opera nulla, ma se ne sta oziosamente mirando la ruina de' suoi. [...] quand'anco l'ira d'Achille meritasse nome d'azione, non lo può mai meritare d'azione eroica, non essendo azione virtuosa né buona, poi che l'ira in se stessa non è lodevole affatto.¹⁵³

¹⁵² A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 784.

¹⁵³ *Ivi*, p. 782.

Oltre ad essere rapida e decisa, l'azione deve essere lineare, dunque anche la diversione ed il cambiamento dell'oggetto che genera la *quête* sono segnalati e commentati negativamente dal Modenese. Così come critica l'*entrelacement* come tecnica narrativa, ha parole di biasimo anche per i personaggi che deviano.

Partiamo dal caso più noto, quello di Orlando alla ricerca di Angelica, che congela temporaneamente la sua inchiesta per andare in soccorso di Olimpia:

[IX 60] : → <C>osi è ces<sa>to quel <f>urore che <l>o movea <a>' gir sì tutto <a>ll'isola per Angelica.

Il postillatore bolla di incorenza il fermarsi di Orlando ad aiutare Olimpia: se è così ossessionato da Angelica non è logico che perda tanto tempo a fare altro.

E ancora sullo stesso soggetto:

[IX 57, 4] *La cui voglie al ben far mai non fur zoppe* : ← Di lei, o d'Orla(n)do? Q(uest)o è vaga<bondo> et qu(e)lla micidia<le>.

Anche qui la cortesia d'Orlando, ribadita dal verso citato, è inficiata dall'azione iniziale: abbandonare il campo cristiano alla cui difesa era deputato. Al contempo, il salvataggio di Olimpia gli impedisce di raggiungere Angelica, che verrà soccorsa da Ruggiero. Quindi il paladino che si dà alla ventura è definito vagabondo, mentre Olimpia, personaggio ritenuto sempre increscioso, è definita micidiale per l'assassinio del figlio di Cimosco. Di certo in un poema epico ortodosso il cambiamento di rotta di Orlando è da evitare o far rientrare velocemente. Le inchieste devono sempre piegarsi, nell'ottica del postillatore, ad una gerarchia di priorità, difficile obiettivamente da trovare nel *Furioso*, in quanto, soprattutto nella prima metà del poema, le *quêtes* sono perfettamente orizzontali tra loro, cioè contengono uguale capacità di attrazione, cosa che ne determina la rapida e continua intercambiabilità.

Quando Astolfo e Aquilante tralasciano il *nostos* verso Parigi assediata per cercare Grifone (XVIII 70, 3-8), il postillatore commenta: «<Per> cercar di Grif(on)e si <l>ascia di <a>ndar a Carlo». Lo stesso dicasi di Ferraù che, partito per dare la caccia ad Angelica, «sol di cercar' il Paladino è intento» (I 31, 5). Il commento a questo verso è asciutto e punta a far risaltare la contraddizione: «Non Ang(eli)ca». Ancora un altro caso: quello di Rinaldo, mandato da Carlo a

radunare un esercito in Inghilterra, che si dà alla ventura per i boschi (IV 55, 5-6): «Così mostra non curare l'impresa a che lo ma(n)dò Carlo».

C'è anche un'altra sfumatura degli incroci fortunati criticati nelle postille, che riguarda l'erranza dei personaggi, sempre disposti a lasciarsi trasportare in luoghi diversi da quelli in cui dovrebbero andare:

[XVII 24, 1-2] *Ancor che quivi non venne Grifone / A questo effetto* : → perché si ven(n)e du(n)q(ue) se Origille finge di andar cercando lui? Trovatola, perché non tornò a Gerusalem(m)e, o in Francia?

Grifone ha inseguito lungamente e con fatica l'amante fedifraga. Dopo, però, è inspiegabile che continui nel suo movimento centrifugo, non orientandosi verso poli di attrazione nella cui direzione dovrebbero confluire tutti gli eroi del poema, in particolare Parigi, sempre difesa da un numero esiguo di paladini, essendo gli altri in giro per il mondo ad inseguire personali desideri e fantasmi. La ventura è un altro degli elementi topici del poema cavalleresco che la rilettura in chiave epica condanna senza appello. Gli eroi, soprattutto i capitani cristiani, intraprendendola, non possono non suscitare scandalo:

[XX 117, 2] *Che venia in fretta galoppando solo* : ← Alla ve(n)tura un cap(itan)o d'honore.

Il protagonista qui è Zerbino, che abbandona il suo ruolo di difensore della Parigi assediata per inseguire l'assassino di Medoro. Cosa ancor più grave del gesto in sé è la casualità del movimento, la mancanza di una meta precisa:

[XX 129, 2] *Per la foresta, e subito s'imbosca* : ← Andar dove?

[XXI 3, 4] *Quando si tolse dal proprio camino* : → <Q>ual era il<s>uo camino?

L'erranza è, come per il Rinaldo della *Gerusalemme*, interpretata come un errore. I percorsi labirintici di dame e cavalieri, che si perdono e si ritrovano nella gran selva del mondo, sono sempre osteggiati per la vaghezza dei riferimenti spaziali e temporali:

[XII 87, 7-8] *Così cercava Orlando con gran pena / La donna sua, dove speranza il mena* : ← Bel mo<do> di cercar una do<nna>.

[XIX 20, 1] *Quando Angelica vide il giovinetto* : ↓ <Q>(uest)a è strada per leva(n)te?

Orlando è preso in giro perché cerca Angelica «dove speranza il mena»; la donzella, dal canto suo, è invece criticata perché cerca la strada per il Catai sotto le mura di Parigi.

Ma soprattutto ad essere condannato è il gesto non proiettato verso la difesa della Cristianità:

[XXII 26, 3] *Che per cercar la terra, e il mar, secondo* : ← A(n)derà a Carlo, che sa<rà> u(n) piacere st <8>.

[XXXI 58, 1-2] *Et hor per c'habbia il Magno Carlo aiuto / Lasciò con poca guardia il suo castello* : ← Et pu<r> egli med(esim)o andava a<l> bordello per A<n>gelica.

Astolfo, nel primo passo citato, ha appena trovato l'ippogrifo. Entusiasta, progetta fantastici viaggi in giro per il mondo. Devia, quindi, dal proposito di soccorrere Carlo, dichiarato poco prima («d'andar subito in Francia si dispone» XXII, 8, 5). Spesso i personaggi in cerca o attesa di ventura sono visti come deprecabili perdigiorno, come lo stesso Astolfo poche ottave dopo, che aspetta due giorni il passaggio di qualcuno cui affidare Rabicano (XXII 30, 5-6): «<C>osì aspetta <a>lla ve(n)tura <vi>aggio». Se qui la postilla è ironica, quella dell'esempio al canto XXXI riportata poc'anzi si carica di violenza verbale. Rinaldo solo ora si pone il problema di lasciare sguarnito il castello, quando già dal primo canto lo si vede andare a spasso in cerca Angelica.

La ventura, dunque, è oggetto di rimproveri dovunque i personaggi decidano di intraprenderla. Il motivo, facilmente intuibile, è dovuto alla sua assenza nella schematizzazione aristotelica, a partire dalla quale vengono scritte le postille. Come ricorda Zatti in merito alla *Liberata*, «Tasso ricostruisce con stento l'unità di una *quête* (o inchiesta) collettiva, degradando a colpa le *quêtes* (o inchieste) individuali che la incrociano e con essa interferiscono frustrandone il fine».¹⁵⁴ Il postillato si muove nello stesso paradigma. L'erranza, la ventura e l'inchiesta personale sono solo abbandoni della causa pubblica e come tali, errori di percorso dei cavalieri, che devono velocemente rientrare nei ranghi.

Un discorso più specifico legato all'incoerenza è quello fatto sulla volubilità in amore, che non è solo individuata nello spostamento dell'oggetto di desiderio ma anche nel rovesciamento del sentimento. Vediamo di seguito alcuni esempi selezionati.

¹⁵⁴ S. Zatti, *L'ombra del Tasso, Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996, p. 15.

All'inizio del canto sedicesimo, Grifone si rende conto di «quanto vilmente il suo cor pone / in Orrigille iniqua e senza fede» (XVI 4, 3-4). Tassoni annota: «<Ca>(n)to anteced(ente) contra st. 104, che la <s>tima degna di scusa». Lì infatti si dice che «Grifon l'escusa, se 'l fratel la danna; / e le più volte il parer proprio inganna» (XV 104, 7-8). Se un personaggio dichiara di avere una certa posizione o un certo sentimento, questi devono rimanere stabili, cosa che succede solo in rari casi (come quello di Isabella e Zerbino). Anche in un modello di fedeltà tenace, come quello di Olimpia, l'intransigente postillatore vede grosse pecche, in quanto la donzella, dopo essere stata abbandonata da colui per il quale aveva sacrificato tutto, converte il suo amore in odio. Rovesciamento naturale e umano, ma non permesso:

- 1) [X 21, 5-6] *Caccia il sonno il timor, gl'occhi apre, [...] / Non vede [...] non scalda* : → Temè sub(it)o? Non potea esser sorto Bireno per altro se(n)za destarla? Poco l'amava se sì tosto dubitò.
- 2) [XI 80, 1-2] *Olimpia Oberto si pigliò per moglie, / E di contessa la fe gran Regina* : → Et Olimpia così tosto <s>altò de(n)tro nel rimaritarsi?
- 3) [XI 73, 3-4] *E c'habbia fatto giusta, e memoranda / Di quel periuro e traditor, vendetta* : ← Fu più costa(n)te Grifone co(n)tra Origille et ta(n)to è l'amor di costei?
- 4) [XVIII 92, 2-5] *ma Grifone / [...] / A l'uno e l'altro vol, che si perdone. / Disse assai cose* : → <È> più costa(n)te <d>i Olimpia!

Nel primo esempio Olimpia è disapprovata poiché, risvegliatasi sola sull'isola deserta, troppo rapidamente cade nella certezza che Bireno l'abbia abbandonata. Avrebbe potuto supporre semplicemente che si fosse alzato prima di lei. Se tanto l'amava, non così facilmente avrebbe dovuto dubitarne, né sposarsi alla prima occasione con Oberto (es. 2), giurando di vendicarsi (es. 3). Il quarto esempio fa *pendant* con il precedente. Anche Grifone è tradito e abbandonato, ma a differenza della regina di Olanda non smette di amare Origille. Oggetto di attacco è in entrambi i casi la fanciulla campionessa di fedeltà tradita, la quale secondo Tassoni non rende giustizia alla sua fama. Il risultato è una considerazione affatto negativa della fiera regina, che è anche maliziosamente accusata di lascivia, al confronto con la casta Isabella, la quale, salvata a sua volta da Orlando, non cerca di accenderne il desiderio con atteggiamenti equivoci. Olimpia, al contrario, avrebbe avuto nei suoi confronti atteggiamenti libertini: «Che non la <t>entò pure, come Olimpia bramò».

Come che sia, la regola vuole che se un eroe nasce in un modo non può permettersi quei rovesciamenti improvvisi di prospettiva e atteggiamento che

sono invece uno dei marchi di fabbrica dell'*Orlando furioso*. In Boiardo i campioni cristiani e pagani seguono ancora tutti il codice della cortesia, quindi parlano, si potrebbe dire, tutti lo stesso linguaggio dei gesti. In Ariosto questa tradizione si spezza ed i guerrieri vengono mostrati spesso mentre compiono azioni vigliacche o efferate, come Rodomonte, che fa strage di avversari in fuga durante l'assedio di Parigi (XVI 22, 7), giudicato nella nota per l'atteggiamento spietato, lontano anni luce dal comportamento cavalleresco: «Incrudelisce ne' fuggitivi». Lo stesso atteggiamento sarà ripreso nella *Secchia*, quando Gherardo, eroe di prima grandezza del campo modenese, spezza la resistenza di Castelfranco e rifiuta ogni pietà ai nemici battuti costringendoli all'umiliante passaggio sotto novelle forche caudine.¹⁵⁵

Eppure altrove è osteggiato proprio l'eccesso di cortesia che caratterizza il parlamento di Brandimarte con Agramante prima di Lipadusa (XLI 38): «Ta(n)ta cortesia tra loro? Brandimarte era pur suo rivale». Qui l'ottica da cui guarda al duello è quella post-tridentina, in cui le parti avverse sono inconciliabili e nessun parlamento è più possibile. L'errore è nella stranezza di un confronto civile tra parti avverse, che dopo Lepanto non sono più conciliabili. Inoltre l'etichetta degli eroi è estremamente rigida e deve essere rispettata in ogni occasioni. Un paladino per essere ricevuto da un monarca deve conservare comportamento e parole debitamente deferenti. Non lo fa Brandimarte nell'esempio precedente, né lo fa Orlando in quello successivo:

[XI 63, 5] *Narrò ad Oberto Orlando* : → Così ha(n)dò Orla(n)do
utto di sa(n)gue, <e>t molle?

Quando il Conte si presenta ad Oberto per narrargli la triste storia di Olimpia, il postillatore rileva che è fuori luogo farsi ricevere ancora imbrattato dalla battaglia con l'orca:

[XXIII 62, 4] *Dove a Zerbin tremava il cor nel seno* : → Viltà.

Gli eroi ariosteschi hanno spesso cadute nell'errore o nella goffaggine che ne rende comici ed impacciati i movimenti. L'altezza epica concepita dalla critica controriformistica, però, non permette più cadute, se non quelle programmatiche e violente dell'eroicomico:

¹⁵⁵ Queste sono le parole rivolte da Gherardo ad un frate venuto a chiedere pietà per i vinti: «che vo' far nuovi patti e vo' che lassi / l'armi e l'insegne e quanto egli ha da guerra / e ch'in farsetto e sotto un'asta passi / a l'uscir de la porta de la terra» (S.R., IV 55, 1-4).

[XXIII 86, 1-6] : ← Finalme(n)te che fece Orlan<do> in q(uest)a pugna? Me(n)tre che M<an>dric(ard)o lo cinge stava a bada? Et fra due tali guerrieri u<na> tal pugna <?>

[XXIII 87, 6-8] *Le cinge son d'abbandonar la sella. / Orlando è in terra, e à pena se 'l conosce, / Ch'i piedi han staffi, e stringe ancor le cosce* : ← Può esser <?>

Orlando e Mandricardo nella contesa che li vede protagonisti per il possesso di Durindana finiscono per imbrigliarsi nelle staffe ed essere trascinati lontano dai loro stessi cavalli. I commenti tassoniani sono marcati da uno scetticismo molto esplicito, che si palesa nell'incredulità delle domande retoriche. Una sfida così sgangherata tra due grandi guerrieri non è ammissibile.

In modo analogo mostra sorpresa e fastidio per il comportamento tenuto da Gradasso in occasione della contesa con Rinaldo per il possesso di Durindana e Baiardo:

[XXXI 103, 3-4] *in pace tolle, / Ma se son vere, ò false in dubbio stima* : → Come!

[XXXI 104, 8] *Da lui Rinaldo Durindana prenda* : → Durind(an)a <n>o(n) si mette <in> mezo? La mise pur Orlando.

Nel duello il sericano si comporta diversamente dal Conte e dallo stesso Rinaldo, perché prima dubita dell'onestà delle parole dell'avversario e poi non mette l'arma oggetto del contendere nel mezzo, usando proprio Durindana contro il nemico. Orlando, nello scontro con Mandricardo, l'aveva appesa a un pino. Il discorso verte ancora sulla condivisione degli ideali cavallereschi e sulla coerenza interna. Se un guerriero si comporta in un certo modo in un'occasione, non vi è motivo per cui un altro in un contesto simile agisca diversamente. In verità queste due postille notano quello che Giuseppe dalla Palma descrive come una morale diversa dei cavalieri pagani rispetto ai cristiani.¹⁵⁶ Probabilmente l'intento del narratore è proprio quello di dimostrare la differenza di atteggiamento tra Orlando e Rinaldo, che agiscono nella

¹⁵⁶ «Dopo il momento centrifugo rappresentato dalla ricerca dell'OaA [oggetto d'amore amoroso] e dall'allontanamento dai compiti di difesa della Fede, il "grande" eroe cristiano viene individuato, in opposizione a quello pagano, proprio dal ritorno nel gruppo e da una definitiva dedizione alla difesa della Cristianità. Nel campo pagano, viceversa, l'eroe persegue la propria ricerca dell'Oa, amoroso o eroico "individuale", fino al punto di compromettere con tale ricerca le sorti del proprio campo, dato che l'eroe o abbandonerà o scontro Cristiani-Pagani (Rodomonte), o rimarrà ucciso in una sfida per il proprio, discutibile [...] OaA» in G. Dalla Palma, *Le strutture narrative*, cit., pp. 133-34.

massima correttezza, e Mandricardo e Gradasso, che invece adottano mezzucci e sottraggono gli oggetti in palio con l'inganno e non con il valore. I duelli, che raramente corrispondono a quella che dovrebbe essere per il postillatore la giusta maniera di rappresentarli, sono sempre osservati speciali.

Il punto rimane lo stesso: i personaggi devono comportarsi secondo modelli precostituiti e cristallizzati da una lunga tradizione. Devono essere, per dirla aristotelicamente, "uguali". *L'Orlando furioso*, in modo molto diverso e più elegante, ma per certi versi affine a quello della *Secchia rapita*, gioca con l'enorme patrimonio della letteratura cavalleresca, lo rinnova, lo prende in giro con forme di straniamento ironico, creando continui effetti di sorpresa nel lettore sul modo di agire degli eroi, mai conforme con quello che ci si aspetterebbe da loro, in particolare nella prima metà del poema. Il senno perso da Orlando è il caso più eclatante e non è considerato positivamente neanche nei *Pensieri*: «S'abbagliò anche l'Ariosto in credere che fosse azione eroica un'azione indegnissima e vituperò Orlando in cambio di celebrarlo, fingendo che un'eroe come lui, tenuto dalla nostra religione per santo, impazzisse per amore d'una pagana». La pazzia del primo dei paladini, invece di nobilitare il personaggio, «muove più tosto a riso».¹⁵⁷ È un effetto quasi eroicomico.

Se il savio Orlando finisce addirittura per impazzire, rovesciando l'*humanitas* nella più bassa *ferinitas*, anche gli altri personaggi non perdono occasione di mostrarsi diversi da quello che dovrebbero essere. Il meccanismo è programmatico e parte fin dalle prime stanze, con l'entrata in scena di Rinaldo insolitamente (e buffamente) appiedato. Poi c'è il duello con Ferraù, Angelica che invece di aspettarne il verdetto prende libera iniziativa e fugge, i due che si mettono spregiudicatamente d'accordo per cercarla insieme, quindi Sacripante che vagheggia di strappare con violenza il fiore verginale alla fanciulla. La gran bontà dei cavalieri antiqui è ironicamente richiamata solo perché sia chiaro fin da subito che l'atmosfera è tutt'altra.

I personaggi, dunque, sono spesso oggetto di postille che manifestano incredulità per il loro comportamento:

[XXV 29, 6-8] *Le mostra l'alma di disio consunta. / Or si scolora in viso, or si raccende; / Tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende : ←* Figlia di Re così scorretta?

¹⁵⁷ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

Il soggetto è Fiordispina, che essendo principessa non può permettersi tali licenziose libertà. Anche Tasso ha parole di netto biasimo per la fanciulla: «non meritano lode alcuna coloro che hanno descritti gli abbracciamenti amorosi in quella guisa che l'Ariosto descrisse quel di Ruggiero con Alcina o di Ricciardetto con Fiordispina».¹⁵⁸

Se la giovane dama suscita perplessità, il comportamento tendente al burlesco dell'angelo, che punisce la Discordia per le sue insolvenze a suon di botte, desta scandalo:

[XXVII 38, 1] *Indi le roppe un manico di croce* : ← l'Ang(el)o.

[XXVII 38, 3-4] *Mercè grida la misera à gran voce, / E le ginocchia al divin nuntio abbraccia*: ← Non è il suo costume.

La seconda postilla è molto chiara in merito. Ogni personaggio deve rientrare nei costumi di sua competenza. Il chiedere mercé non è proprio della Discordia così come le busse con un manico non si attagliano alla grazia degli angeli, né l'infocata lussuria alle principesse. Gli esempi da fare possono essere ancora parecchi:

[XXXV 27, 7-8] *Che i Greci, e che Troia vittrice, / E che Penelopea fu meretrice* : ← L'apostolo dice q(uest)a bugia?

[XXXVIII 49, 1-4] : ← Brave guerriere.

[XXXI 18, 7-8] *e così disse / A la sua compagnia, che se ne gisse* : ← O bella cur<a> che u(n) cap(itan)o ha del suo ca(m)po.

L'Apostolo mente, suscitando disapprovazione, mentre Bradamante e Marfisa, in lotta per l'amore di Ruggiero, si muovono in modo scomposto, suscitando ironia. Quando Rinaldo lascia il campo antistante Parigi per duellare con Gradasso, cosa che rientra perfettamente negli schemi cortesi, il postillatore lo accusa di insolvenza e insubordinazione nei confronti della guerra. Un capitano, lo si è già visto, non può abbandonare il ruolo imposto dai suoi gradi per regolare conti personali.

Le aspettative poste da un personaggio sono la chiave di lettura delle postille riportate nelle ultime pagine. Venendo meno ad esse, si intacca la verosimiglianza della vicenda. Se una donna è di bassa estrazione sociale, ad esempio, non può parlare in modo troppo forbito:

¹⁵⁸ T. Tasso, *Discorsi sopra il poema eroico*, cit., p. 500.

[V 5, 3-5] *Ch'in Tebe, ò Argo, ò in Micene mai, / [...] / i chiarirai* : ← Parole di una do(n)na camerier<a>.

I personaggi del poema devono rispettare quello che per antonomasia è il loro posto consolidato nell'universo delle guerre tra Franchi e Saraceni. È il caso di Martano, principe dei pusillanimi:

[XVI 7, 2] *S'un gran destrier con molta pompa armato* : ← Martano generoso et bravo?

Qui la critica è pretestuosa, perché il presentarsi di Martano in gran pompa non fa che accentuare la codardia di cui farà sfoggio di lì a breve. Forse è un caso di lettura miope e frettolosa del postillatore, che scrive la nota non ricordando cosa succeda poco dopo, oppure è la dimostrazione che non è concesso neanche un singolo verso che sia in contrasto con il medaglione tradizionale di un personaggio.

Stesso discorso per Rodomonte:

[XXVI 85, 5-6] *Indi à Marfisa riverente in atto / Si volta, e quel messaggio le dimostra* : ← Rod(omon)te rivere(n)te.

[XXVI 109, 6] *Come non manca mai l'acqua del fonte* : ← Altero, sdegnoso pa<rla> con simili<tudini>.

[XXVIII 94, 2] *Sì comodo li parve il luogo, e bello* : → <R>od(omon)te quel <f>uribondo <si> ritira a <v>ita ere<m>itica?

Il feroce Pagano è fin da Boiardo incarnazione della poca riverenza verso l'autorità temporale e spirituale e della scarsa considerazione per l'avversario, dunque è assurdo che si mostri deferente nei confronti di Marfisa, così come è fuori luogo che usi forme espressive ricercate come la similitudine sottolineata nel secondo esempio, in quanto guerriero barbaro. A maggior ragione, un così ferino combattente stona fortemente nelle vesti di eremita che fa penitenza in una grotta.

Angelica rappresenta un altro caso esemplare. Se è la *belle dame sans merci* per eccellenza, non può mutarsi d'improvviso in premurosa crocerossina quando vede Medoro ferito. In quel luogo del testo, Tassoni sottolinea «pietà» (XIX 25, 7) e commenta: «Era così pietos<a> Angelica crud(e)le». Non solo, ma in quanto principessa dovrebbe sempre mantenere un contegno che invece spesso dimentica:

[I 54, 3-4] *Che con le braccia al collo il tenne stretto, / Quel ch'al Catai non havria fatto forse* : ← Bella maniera di tr<attar>lo. permette troppo così.

[XIX 36, 7] *Angelica, e Medoro in varij modi* : ← Così volea che tutti sapessero il fatto? <La> reina?

[XIX 30, 5-6] *Dunque, rotto ogni freno di vergogna, / La lingua hebbe non men, che gli occhi aditi* : → <D>ole(n)te do(n)zella <f>orse chiede vergognos(amen)te.

Nel primo estratto, Angelica vezzeggia Sacripante per servirsene come scorta per il ritorno in Catai. Non si atteggia, per il Modenese, né da fanciulla onesta né da donna nobile. Nel secondo caso, ritiene quantomeno strano che la principessa permetta a Medoro di lasciare ovunque tracce scritte del loro amore, dimostrandosi priva di discrezione e pudore. Nel terzo caso, la donzella, colpita dalla freccia d'amore per il fante appena salvato, ne richiede, in modo abbastanza esplicito, i servigi amorosi, «se di disio non vuol morire». Se ironico è Ariosto nello scrivere questa stanza, non meno lo è Tassoni nel giudicarla.

Con Sacripante questo meccanismo di commento per certi versi si ritorce contro il postillatore. Nell'unico caso in cui combatte, dopo la figura grama fatta con Bradamante nel primo canto, il narratore ne sottolinea subito la rapidità: «Non voltò rota mai con più prestezza / Il macigno sovran, che 'l grano trita» (XXVII 79, 5-6). Tassoni, stupito, commenta semplicemente: «Come è veloce!». L'affermazione potrebbe anche essere una semplice presa d'atto della straordinaria destrezza del Circasso. In ogni caso, è evidente che il Modenese non sa o tralascia di considerare che la peculiarità di Sacripante è proprio la rapidità. Qui, a differenza degli esempi immediatamente precedenti, è Ariosto a rispettare la tradizione e Tassoni a sorprendersene. Questo caso dimostra che il postillatore di fine secolo ha davvero perso i codici per interpretare alcuni comportamenti raccontati da Ariosto, trasparenti per un lettore di inizio Cinquecento ma diventati opachi per uno della fine del secolo.

Un caso particolarmente interessante è quello che riguarda le figure di autorità, cioè Carlo ed Agramante. Si è già visto come il postillatore trovi nel figlio di Troiano motivi di biasimo dovuti all'incoerenza, ma il motivo per cui viene maggiormente osteggiato è proprio la scarsa aderenza alla parte del capo supremo, che dovrebbe avere un potere assoluto e sacerdotale. Invece l'*appeal* che ha sui suoi vassalli è precario.

Quando Marfisa ritrova Brunello al campo pagano, dopo un inseguimento proseguito a lungo nelle ottave di Boiardo, ne pretende la testa, minacciando altrimenti di abbandonare la guerra. Subito dopo la minaccia di “sciopero”, l'amazzone si congeda senza ammettere replica: «Così disse ella; e dove disse,

prese / tosto la via, né più risposta attese» (XXVII 93, 7-8); al che, Tassoni commenta: «I<l> Re nulla <r>ispose?». Non solo il sovrano rimane passivo, ma si fa convincere da Sobrino a non entrare in battaglia con la guerriera perché sarebbe uno smacco troppo grande se perdesse (XXVII 96, 1-4). Il consiglio di Sobrino va contro il concetto di onore, centrale nella concezione epica tassoniana.¹⁵⁹ Il re non si comporta correttamente, tralasciando la difesa con le armi o le parole dell'onore calpestato da Marfisa. Lo stesso problema si presenterà con Rodomonte, che abbandona l'accampamento saraceno senza che nessuno possa impedirlo (st. 110). Il rapporto di forza tra vassallo e signore appare al postillatore invertito: «<E>ccolo partir <f>orzando il Re suo <a> rivere(n)za del q(ua)le s'acqueta co(n) Ma(n)dricardo i(n) un med(esim)o te(m)po».

Agli occhi del critico, insomma, si presenta un re debole, che non è in grado di tenere a bada le intemperanze dei suoi campioni, a loro volta fuori posto. Il duello di Mandricardo con Ruggiero è gestito, se possibile, ancora peggio di quello con Rodomonte. La sua impotenza è lampante:

[XXX 29, 7-8] *E, s'in ciò pur nol vogliono ubidire, / Vogliano almen la pugna differire* : ← perché non può egli di<f>erire quando vi statui il gi<or>no.

Non solo non è in grado di rimandare la contesa che lo priverà di uno dei più forti combattenti, ma si rallegra anche per la vittoria di Ruggiero che implica, però, la morte di Mandricardo:

[XXX 70, 7-8] : → Quasi che di ciò s'allegri Agr(aman)te di morte d'un sold(at)o.

[XXX 74, 2-6] : → <I>l Re s'allegra <de>lla morte di Mand(ricar)do.

Negli schemi culturali cortesi è più che normale che il signore si congratuli con il vincitore di un importante duello, ma anche in questo caso Tassoni ragiona sempre con una logica ferrea, che prevede che sia assurdo rallegrarsi per la perdita di un guerriero quale il figlio di Agricane.

Agramante si mostra finanche vigliacco, abbandonando il suo esercito alla strage dei cristiani nella sua fuga disperata da Biserta:

[XL 8] : ← Codard<o> et perché non diede agi<o> di fuggire a gl'altri già vedea la ru<ina>.

¹⁵⁹ Cfr. P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., pp. xxxiii-xxxv.

Se la figura di autorità dei saraceni risulta insicura e indebolita, in modo più gentile è trattata quella dei cristiani. Carlo infatti non ha le cadute di stile del suo collega del campo avversario. Tuttavia anch'egli fatica ad arginare l'emorragia di paladini da Parigi ed il postillatore trova motivi di biasimo anche nei suoi confronti:

[XXXI 46, 1-2] *A qualunque io non credea esser nemico / D'Orlando [...] di ciò favello* : ← Vi ha più cura lei, che Carlo!

[XVII 14, 1-3] *Carlo si volse a quelle man robuste, / C'hebbe altre volte a gran bisogni pronte. / Non sete quelle voi, che meco fuste* : → <Ch>e decoro <v>eder un Re <ch>e così parla <c>o(n) le sue ma<n>i va(n)tando.

Nel primo caso citato, la postilla accusa l'imperatore di indifferenza nei confronti del destino di Orlando, di cui si occupa invece Fiordiligi, sempre pronta ad apparire al momento giusto in sella al suo palafreno. Il comandante in capo dovrebbe avere sempre a cuore il destino del suo più valido generale, cosa che invece non fa.

Il secondo caso riguarda un altro atteggiamento ritenuto marcatamente inadeguato. Durante le convulse fasi dell'assedio, Carlo perde in alcuni momenti l'atteggiamento ieratico che dovrebbe caratterizzare il capo politico e spirituale dei cristiani. Quando nella *Liberata* Goffredo scende direttamente in battaglia alla ricerca della gloria personale, la Provvidenza lo punisce con una freccia che gli trapassa la coscia, mettendo in pericolo l'esito dell'intera crociata. Mazzacurati ha dimostrato quanto l'incidente sia motivato proprio dall'abbandono della funzione di capo che comanda dall'alto senza mai scendere in combattimento personalmente.¹⁶⁰ Come il Buglione, Carlo si getta nella mischia e perlopiù lo fa in modo scomposto, cosa recisamente contraria al costume ed al decoro di re. Questa postilla aiuta a fare da *trait d'union* con un altro concetto centrale sul costume dei personaggi nelle critiche di fine secolo al *Furioso*, vale a dire il *decorum*. Per ovvi motivi, i contraddittori cavalieri ariosteschi spesso vengono meno a quello che dovrebbe essere il loro atteggiamento tipo. Se questo si è visto lungo tutto il paragrafo a loro dedicato, è forse lecito evidenziare alcuni casi in cui il termine tecnico “decoro”, che è

¹⁶⁰ «L'unica deviazione di Goffredo dall'aura ieratica e sacerdotale che lo circonda, dando ad armi ed insegne una funzione mista di censura e sublimazione della fisicità, sarà, come abbiamo visto, punita dalla freccia di Clorinda» in G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante*, cit., pp. 87-88.

legato a quello ancora più fondamentale della verosimiglianza, è utilizzato direttamente. I primi casi proposti, sono proprio quelli relativi al sovrano. Rodomonte e Agramante vengono meno al doveroso contegno che dovrebbero osservare:

[XXX 27, 7-8] *Biasman questa battaglia, et Agramante / Che voglia comportar che vada inante* : ← In ver<o> non serba i<l> decoro di Re tolera(n)do civi<l> pugne.

[XXXIX 6, 3-4] : ← Serba il decoro di Re pur ro(m)pe<ndo> il patto?

Nel primo caso il figlio di Troiano è biasimato ancora una volta perché non dovrebbe permettere i duelli tra i suoi campioni che invece lascia avvenire. Nel secondo caso il soggetto è Rodomonte, di cui è criticato l'inganno perpetrato ai danni di Isabella, di cui vuole abusare pur promettendole di lasciarla illibata in cambio della pozione (i versi ariosteschi posti a fianco sono in questo caso poco indicativi e la postilla non ci si riferisce direttamente). Ma può un re venire meno alla sua parola e poter essere ancora considerato tale?

Alcuni comportamenti sono semplicemente indecenti, come nel caso delle donne che girano per le selve del mondo in compagnia degli amanti:

[XIV 59, 7-8] *Ella comincia con più pazienza, / A dar più grata al novo amante udienda* : ← Niuna figlia d<i> Re, è che non sia accompagnata con il drudo. Isa<bella> Ang(elic)a Doralice Fiordispina.

Molti sono i *marginalia* che dichiarano in modo secco l'indecenza, vale a dire la mancanza di decoro, nell'atteggiamento dei personaggi:

[IV 66, 1-6] : ← Indece(n)ze.

[VIII 47, 1-5] *Comincia l'Eremita a corfortarla, / [*] / Poi più sicuro va per abbracciarla* : ← O qua(n)t<o> facilme(n)<te> poteano tr<a>lasciarsi q(ues)te indecentie.¹⁶¹

[XVI 13, 6, 8] *habbia ossa e polpe. / [...] / Che men verace par Luca, e Giovanni* : → Indece(n)za.

[XXVIII 65, 8] *Sorse Fiammetta* : → Poi non è dece(n)<te> ch'ella sorgesse come fa(n)tesca.

¹⁶¹ Commento molto interessante. Nella *Secchia* aspetti esplicitamente sessuali non sono mai così espliciti. La disinibita facilità con cui Ariosto affronta scene del genere lo sorprendono (il commento potrebbe anche essere ironico o nostalgico).

Sono tutti luoghi del poema noti per l'atteggiamento troppo disinibito del poeta e dei personaggi. Nelle postille tutto quel che non va è accuratamente registrato, in modo neutrale, con tono ironico o ferocemente critico. Le critiche a indecenza, incoerenza, incostanza, grossolane deroghe a quello che dovrebbero essere i costumi sono perfettamente inserite nel paradigma tardo cinquecentesco in cui, come ricorda Mazzacurati, «il codice della Legge si è tanto rastremato o meglio ha mutato profondamente i propri parametri, passando da quelli fluidi dell'*humanitas* e della ragione naturale a quelli ben più rigidi della volontà divina e del diritto ecclesiastico».¹⁶²

2. Un altro aspetto molto specifico ma fecondo in quanto a numero di postille riguarda il comportamento non pertinente all'appartenenza confessionale. In questo il Modenese si dimostra inserito perfettamente in un'ottica controriformista, che divide in modo manicheo credenti e infedeli, pretendendo che entrambi agiscano di conseguenza. I pagani, dunque, non possono avere comportamenti pii, né rivolgere preghiere alla divinità. Dal canto loro i battezzati devono marcare un distinguo rispetto agli infedeli.

Si analizzano per prime le chiose che criticano il comportamento dei pagani ed alcune parole del lessico cristiano messe dal narratore erroneamente in bocca ai maomettani. Di seguito, le critiche ai cattolici poco devoti. Un caso che merita particolare attenzione è quello di Isabella, cui sarà dedicato uno spazio specifico.

La cosa che Tassoni nota più frequentemente in merito ai pagani è una certa confusione. Popolo infedele significa, per Tassoni, mancanza di qualsiasi forma di invocazione alla divinità, semmai sostituita con la bestemmia. Invece c'è un'indebita appropriazione di vocaboli propri della liturgia cattolica:

[XIX 33, 6] *cerimonie sante* : ← Pagani.

[XXIII 33, 6] *l'eterna Hierarchia* : → La conosce? <no>n conosce dio.

[XXX 22, 6] *la divina provvidenza* : → Un sarac(in)o tal parola? Co(n)tra c. 22 st. 57.¹⁶³

[XXXI 90, 5] *il suo sommo Fattore* : → <C>hi è q(uest)o fattore appò i sarac(in)i?

[XXXIX 13, 1] *Santi* : → Pagan santi.

[XLI 43, 8] : → I saracini conoscono l'inferno?

¹⁶² G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante*, cit., p. 86.

¹⁶³ Lì sottolinea e postilla il v. 4: «O la Fortuna, se non tocca à lui».

I pagani non dovrebbero sapere nulla né di sommo fattore, né di gerarchie celesti, né di santi, né di Inferno. Una confusione del genere è verosimile nel mondo cavalleresco ed inverosimile in quello di Tassoni, che esige maggiore corrispondenza tra la narrazione e il vero storico. Il diaframma che divide credenti e infedeli è troppo facilmente valicabile e il postillatore non manca di sottolinearlo. Un atteggiamento eccessivamente amichevole, ad esempio, caratterizza la brigata composta da Marfisa, Sansonetto, Grifone, Aquilante e Guidon Selvaggio, pur essendo l'amazzone di fede e di schieramento diversi. Quando lei si congeda dalla compagnia, «dicendo, che lodevole non era, / ch'andasser tanti cavalieri insieme» (XX 103, 1-2), la chiosa commenta: «<Et> non perche <e>ra pagana?». La vergine guerriera, cioè, dovrebbe desiderare allontanarsi dagli altri perché non accomunati dallo stesso credo, non solo per questioni d'onore. Invece lei non solo non si pone il problema, ma invoca anche le «anime ribelle, / Ch'uscir del cielo con lor perpetuo scorno» (XX 73, 3-4), cioè gli angeli caduti. Tassoni commenta, come altrove, con una constatazione apparentemente neutra: «Et è Pagana».

Nel complesso, c'è una eccessiva osmosi culturale tra Franchi e Saraceni che produce una certa confusione, spinta al punto che Agricane rimprovera Ferraù per il mancato mantenimento della parola data dandogli del pagano, con connotazione dispregiativa (I 27, 1-4). La cosa è illogica, essendo anche lui della stessa confessione: «E tu non sei pagano? Pur è lei pagana et usi q(uest)o nom<e> Pag(an)o ingiurios(amente)».

Per quanto riguarda i cristiani, il discorso è leggermente diverso. Sono presenti casi in cui, come i pagani, menzionano divinità non appartenenti al loro credo. In uno dei suoi lamenti, Bradamante disperata invoca gli Dei, che non le concedono di morire (XXXII 43, 6). Ovvio il commento: «Era cath(oli)ca». Quindi non può richiamare divinità classiche, né dovrebbe prestare ascolto al druido celtico Merlino, che profetizza il suo futuro dinastico, né alla maga Melissa:

[XXXII 24, 25] *degne di fede* : → Non amava ella Rugg(ier)o anzi che parlasse con Merlino? Come du(n)q(ue) ei la persuase? Ben la confortò et poi, chath(oli)ca a u(n) mago crede? Che mostra per spirti inferno?

[III 75, 3-5] *non senza alquanto lagrimare, / [...] / per slegare* : ← Brad(aman)te da una maga.

Problemi invalicabili per il postillatore sono indifferenti ad Ariosto, il cui mondo ha confini elastici e facilmente oltrepasabili, anche fisicamente.

Quando Fiordiligi dichiara che andrà a cercare Brandimarte «in Arli al campo saracino» (XXXV 57, 8), Tassoni osserva che «Pur era (Christ)ia<na>». Molti atteggiamenti come questo, del tutto consueti nei romanzi medievali, sembrano blasfemi e irrispettosi al postillatore post-tridentino. Quando troviamo nuovamente Bradamante, precipitata nella tomba di Merlino, «inginocchiata à mandar prieghi a Dio» (III 8, 4), il postillatore commenta caustico: «I(n) un delub<ro> di demon<i>». Un rimbrotto dello stesso tono merita Rinaldo, il quale non sa, nei pressi della fonte di Merlino, se «buono o rio demonio» lo abbia liberato dalla passione insana per Angelica, ma comunque ringrazia (XLII 66, 7-8): «Buon (christ)iano». Anche sulle conversioni c'è da ridire. Mentre quella di Ruggiero è lunga e tormentata, di contro quella di Marfisa è fulminea. Non appena le viene rivelato dalla spirito d'Atlante la sua origine cattolica, non esita un attimo a mutare confessione: «Io fo ben voto a Dio (ch'adorar voglio / Cristo Dio vero, ch'adorò mio padre)» (XXXVI 78, 1-2). I rovesciamenti improvvisi sono all'ordine del giorno nel poema e l'effetto contrastivo che il poeta vuole ottenere dal raffronto tra i due fratelli è evidente. Ma a Tassoni pare che la motivazione della conversione sia troppo superficiale per non apparire esecranda: «Si fa (Christ)iana per dispetto».

Un caso particolare e per certi versi unico, come si accennava, è quello di Isabella. Il motivo risalta subito agli occhi e consiste nel fatto che a lei viene affidato il ruolo di donna fedele fino all'estremo sacrificio. Nell'ottica del postillatore, la coerenza e la nobiltà dei gesti ne fanno il personaggio meglio riuscito del poema. Solo che è pagana e non ha mai modo di convertirsi. Ciò nonostante agisce da cristiana e come tale è trattata dal narratore e da alcuni personaggi. L'eremita che la soccorre, ad esempio, la conforta citandole la Scrittura e l'esemplarità di «Donne del testamento novo, e vecchio» (XXIV 88, 8). Il commento è: «Ad una pagana». Lo stesso eremita la induce «tutta al servizio dedicar di Dio» (XXIV 89, 5-8), ma anche in questo caso senza pretendere la conversione, cioè: «Senza parl<ar> di fede». La destinazione finale è il convento (XXIV 92, 3-4) ed anche qui il commento è conseguente: «<N>è mai <s>i vede, <c>h'ella <d>ivenisse <ca>th(oli)ca et <v>olea farsi monaca?».

I gesti della principessa, figura di purezza, rimangono per Tassoni completamente invalidati dal fatto che rimane pagana. Solo che questo sembra non disturbare la narrazione tanto quanto disturba lui. La fanciulla agisce e parla da devota e questo non è verosimile:

[XXVIII 99, 5-7] *Come era per lasciare il mondo folle, / E farsi amica a Dio con opre sante. / Ride il pagano altier, ch'in Dio non crede* : ← Una pagana così risolve.

[XXIX 4, 3-4] *Creator del tutto* : → <P>ur era <pa>gana, poi co(n) Zerb(in)o <c>he era di <co>nt(rari)a legge <n>o(n) era peccato, né era contine(n)te? <O>nde, che per Zerb(in)o non volse st. 11.¹⁶⁴

L'acme della contraddizione insita nell'appartenenza religiosa, se non negli atti, della donzella è nell'accoglienza trionfale che il Paradiso le fa, come guiderdone per l'estremo sacrificio, riservandole il posto accanto a Zerbino:

[XXIX 27, 7-8] *Vattene in pace à la superna sede; / E lascia à l'altre esempio di tutta fede* : ← In parad(is)o.

La giovane principessa è l'*exemplum* ideale senza sbavature che non ha eguali (tranne forse Fiordiligi) nel poema. Ma Tassoni non può transigere. Se non si è convertita è macchiata di peccato mortale, dunque è impossibile tesserne tali elogi:

[XXIX 28, 2-4] *Del cielo il Creator giù gli occhi volse; / E disse, più di quella ti commendo, / La cui morte à Tarquinio il Regno tolse* : ← Costei pec<co> et iddio la comendò?

[XXIX 29, 1-4] *Per l'avenir vo che ciascuna, c'habbia / [*] / E di vera honestade arrivi al segno* : ←<...> non si <...>tono <...> non Isabella et men quella di Tarquino potea esser da dio onest(ament)e comendata essendo infedele; et sine fide imp<ossibile> co(n) placere dio. Nota anc(or)a che il Poeta parla <in> propria persona.

L'ultima nota è interessante anche per un altro motivo. Il postillatore dimostra di seguire la tradizione della Lucrezia infedele, ripresa anche nella *Secchia*, come dimostra l'erudita ricostruzione di Besomi.¹⁶⁵ Al di là di questo, è evidente l'inflessibilità con cui Tassoni liquida il problema. Dopo Trento qualsiasi conciliazione tra parti avverse rimane impossibile e l'unione tra un cristiano e una pagana (o viceversa) saranno stroncate dalla morte (Tancredi e Clorinda) o possibili solo dopo l'ultimo verso del poema (Rinaldo e Armida).

¹⁶⁴ «A cui fatto havea col pensier devoto / De la sua castità perpetuo voto» (XXIX 11, 7-8). Sottolinea il v. 7.

¹⁶⁵ Cfr. Besomi, *Un mito rovesciato, Lucrezia: un "Racconto secondo" della «Secchia rapita»*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, a cura di O. Besomi, G. Gianella, A. Martini, G. Pedroetta, Padova, Antenore, 1988, pp. 357-382, in particolare pp. 379-82.

3. Veniamo ora ad un blocco di postille abbastanza compatto, quelle che ragionano sulla “fatagione” degli eroi e delle armi che usano. In entrambi i casi i motivi di rimprovero sono essenzialmente legati al verosimile e al decoro.¹⁶⁶

Innanzitutto bisogna dare conto di quelle note che discutono della liceità degli atteggiamenti dei personaggi legati agli incantamenti. Se, ad esempio, alcuni guerrieri sono invulnerabili, perché si servono di armatura e scudo? È il caso di Orlando e Ferraù:

[I 30, 5-8] *Che giurò per la vita di Lansusa / [*] / Trasse dei capo Orlando al fiero Almonte* : → <C>he bisogno <h>avea di buo(n) elmo, se lo <a>doperava solo per ornato? Can(to) 12 st. 49.

[XII 49, 7-8] *E l'uno, e l'altro andò più per ornato, / Che per bisogno, a le battaglie armato* : ← perché cercava Ferraù l'elmo fino?

Il postillatore censura, come si è visto, tutto quel che ritiene immotivato o superfluo. Quindi si chiede per quale ragione il fiero saracino cerchi con tanto accanimento l'elmo di Orlando, in sostituzione di quello involontariamente restituito all'Argalia. Sia nella prima che nella seconda postilla citate pare che Tassoni ignori elementi portanti del codice d'onore cavalleresco. Ferraù, infatti, desidera l'elmo di Orlando per prestigio, non per utilità. Ma l'importanza sociale, oltre che strategica, del possesso di armi famose, non è considerata dai *marginalia*:

[XXXI 44, 3-8] *Quanto sia stata / [*] / Intorno à l'arme, fu dal Pagan tolto* : → <Quan>ta perdita una spada? <E>t si parla <d>el perder <Or>lando?

Qui si lamenta la perdita (o meglio il furto) della spada di Orlando, passata in mano al “figliuol d'Agricane”. L'osservazione riguarda il fatto che si dice «quanto sia stata / gran perdita alla gente del battesimo» l'aver perso Durindana, al che la postilla si chiede perché ci si preoccupi dell'assenza della spada e non di quella del padrone, ignorando che l'oggetto rappresenta per metonimia il padrone. Di questa simbologia comune nel mondo cavalleresco non rimane traccia in Tassoni.

¹⁶⁶ È d'obbligo il rimando sul tema delle armi fatate a D. Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, in particolare al cap. III, *Armi incantate e cavalleria*, pp. 81-103.

Tuttavia trapela la capacità di percepire un distinguo tra i paladini, ben sintetizzato da Calvino nella sua lettura del poema:

Una fondamentale diseguaglianza divide gli eroi d'Ariosto. Ci sono quelli costruiti di pasta fatata, che più gli fioccano addosso i colpi di lancia e di spada più si temprano, come se tanto ferro giovasse alla loro salute; e ci sono quelli, non meno nobili e non meno valorosi, che essendo costituiti di pasta umana, ricevono ferite che sono ferite vere, e ne possono morire.¹⁶⁷

Per alcuni eroi, Gradasso e Mandricardo che desiderano Durindana, o Astolfo e Ruggiero (fino al canto XXII) che ne fanno uso e abuso, il possesso di armi invincibili può davvero fare la differenza in battaglia. Invece per i guerrieri già naturalmente invulnerabili le armi invincibili sono, nell'ottica tassoniana, nient'altro che orpelli. In qualsiasi modo siano equipaggiati, infatti, non possono perdere né morire.¹⁶⁸ La qual cosa scatena l'ironia:

[XXIV 11, 2] *Se fosse di morir stato capace* : → <N>o(n) potea?

Il soggetto di questa chiosa è Orlando matto, il quale non corre pericolo di vita nonostante si sia spogliato dell'armatura. Una dichiarazione del genere da parte del narratore non può che creare un cortocircuito nel valore del gesto eroico. Nella sua introduzione ai *Pensieri*, Pulciatti sintetizza la concezione tassoniana dell'azione eroica, la quale «supera le azioni comune degli uomini, consistendo nella esecuzione di cose fuori dal comune; è perfetta in quanto esercizio di virtù eccezionali dirette al bene [...] o a fini nobili o a partorire onore; è meravigliosa perché suscita stupore e crea *suspence*».¹⁶⁹ Una visione piuttosto condivisa, quasi ovvia. Ciò che rende tale l'eroe è il compimento di azioni straordinarie, virtuose e volte al bene. Nel mondo cavalleresco la fatagione, soprattutto quella di Orlando, donatagli da Dio in persona per il bene della Cristianità (XXXIV 63), è uno dei prodigi che rendono straordinarie le

¹⁶⁷ *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, p. 211.

¹⁶⁸ Cosa non del tutto vera, dato che Ferraù uccide l'Argalia armato magicamente fino ai denti in Boiardo e a sua volta muore nella *Spagna* ad opera di Orlando. Ma anche nel *Furioso* Mandricardo e Gradasso, che fanno eccessivo affidamento sulle armi magiche, sono puniti con la morte.

¹⁶⁹ P. Pulciatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. xlv.

gesta. Come dice Hauvette, «c'est ne guère qu'une forme de superlatif».¹⁷⁰ Ariosto, tuttavia, rielabora questo materiale tradizionale, esagerando e spingendo verso l'inverosimiglianza un uso del meraviglioso sentito come troppo lontano e fiabesco nel mondo delle corti del Cinquecento. Il narratore del *Furioso* ironizza sulle battaglie il cui esito è scontato grazie ai "superpoteri" dei paladini. Le postille completano il passaggio allo scetticismo ed all'incredulità. L'azione, quindi, non è ritenuta eccezionale in virtù degli incantamenti di cui sono ammantati i protagonisti (come nello scontro tra Orlando e Ferraù nella *Spagna* o come ancora in Boiardo), ma anzi viene meno nei suoi presupposti eroici proprio a causa della scorciatoia data dall'invulnerabilità. Ecco come è commentata ad esempio quella tra Ferraù ed Orlando, che già nelle parole ariostesche ha un retrogusto canzonatorio. Esplicito, invece, il sarcasmo tassoniano:

[XII 47, 7-8] *Pari eran di vigor, pari d'ardire; / Né l'un, né l'altro si potea ferire :*
← Gra(n) pugna.

Se sono entrambi invulnerabili, dove è il valore? Praloran ci dice che nel mondo dei romanzi francesi da cui il *Furioso* trae antica origine, le variazioni nella narrazione di duelli erano minime, «era piuttosto la conduzione drammatica del duello a creare il pathos più che le singole immagini e l'investimento affettivo verso l'uno o l'altro dei guerrieri».¹⁷¹ Ma se i contendenti non possono nemmeno essere scalfiti, dove è il *pathos* e dov'è la *suspense*? Chiaramente questo non vuol dire che non manchino duelli patetici nel *Furioso*. Basti citare quello tra Zerbino e Mandricardo e tra Gradasso e Brandimarte. Citando ancora Praloran,

Ariosto distingue moltissimo i duelli decisivi e dunque mortali dai duelli che non lo sono: nei secondi prevale il gusto per la citazione parodica e per il gioco letterario, prevale l'ironia; nei primi invece l'elemento drammatico è decisivo ed è

¹⁷⁰ H. Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque a Ferrare au début du XVI siècle*, Paris, Champion, 1927, p. 223.

¹⁷¹ M. Praloran, *Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca*, in *Figura e racconto. Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al primo Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Losanna, 25-26 novembre 2005, a cura di M. Praloran, S. Romano, Firenze, Edizioni del galluzzo, 2009, pp. 193-232: 211.

realizzato caricando i duelli di valori ideologici, facendo convergere sugli scontri un forte nucleo di immedesimazione.¹⁷²

Dunque ci sono duelli di un tipo e di un altro. Ma in quelli in cui la fatagione è troppo ingombrante il meccanismo di rappresentazione, secondo il postillatore, si inceppa ed il comportamento degli eroi è inadatto in modo troppo macroscopico per lasciar correre.

Lo stesso tema è oggetto delle note che seguono:

[IX 76] ← : Se Orland<o> era fatat<o> a che più?

[IX 89, 4] *Gir con vantaggio in qual si voglia impresa* : ← La fatagione non fu va(n)taggio c. 12 st. 67.

[XII 67, 6] *Si ne la fatagion si rassicura* : ← Bravo Orla(n)do.

Tutti i casi appena citati riguardano il rapporto tra la magia e l'uso del fucile, oggetto già di per sé stregonesco. La prima nota riportata si colloca a lato dell'ottava che descrive la tensione di Cimosco, che gli impedisce di mirare bene con l'archibugio per colpire il Conte. Ma anche se lo avesse centrato, non sarebbe cambiato nulla. Il gesto è quindi superfluo. Il secondo ed il terzo caso sono legati tra loro. Orlando, nel IX canto, va a gettare l'archibugio in mare, per impedire (invano) che possa ancora essere usato. L'impiego massiccio delle armi da fuoco rappresenterebbe la morte della cavalleria, perché darebbe un vantaggio eccessivo a chi le possedesse, eliminando i duelli cortesi e minando alle radici il codice comportamentale cavalleresco. Per Tassoni, però, la pelle corazzata di Orlando è da considerarsi, nel duello con Cimosco, un vantaggio netto ed anticavalleresco, alla stregua delle armi da fuoco. Lo dimostra nell'ultima postilla riportata, che ironizza sul fatto che Orlando non abbia troppi grattacapi in battaglia perché può confidare proprio nella sua inviolabile corazza naturale per battere facilmente qualsiasi nemico. La contraddizione insita nel cavalier d'Anglante è già sottilmente portata alla luce da Ariosto. Tassoni, come spesso accade, la scopre e la denuncia, dando voce a quello che nei versi è solo alluso.

Lo stesso discorso vale per le armi magiche, viste anch'esse come un'intollerabile scorciatoia, che invalida il valore delle gesta. Innanzitutto, va detto che il postillatore critica anche il funzionamento degli oggetti incantati.

¹⁷² M. Praloran, *Tempo e azione nell' «Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 125-6.

Nell'anello dell'invisibilità, ad esempio, nota alcune contraddizioni, in questo caso legate alla coerenza interna del testo:

[XII 29, 5-8] *quando* / [*] / *Fece d'Atlante ogni disegno vano* : ← Io cerco se questo <a>nello facea per tutti vano l'incanto, o solo per chi lo <ha>vea in dito. Il p(rim)o non si vide nell'isola d'Alc(in)a che non fu da tutti <r>iconosciuta, et all'incontro hora tutti si riconoscono.

L'anello, chiede la postilla, smaga solo chi l'ha al dito o tutti quelli che si trovano nei suoi pressi? Il caso di Alcina, vista brutta solo da Ruggiero, risponde alla prima opzione; questo di Angelica, che invalida l'incantesimo del palazzo di Atlante per sè e per i guerrieri che ha intorno, alla seconda. In verità non è proprio così, perché Angelica levandoselo semplicemente dà la possibilità ad Orlando, Sacripante e Ferraù di vederla senza che l'incanto generale sia cancellato. L'anello agisce su di lei, non sul palazzo. La questione sollevata dalla nota sembra scaturire dal solito appello a una precisione impossibile da ritrovare nel mondo cavalleresco. Anche gli oggetti devono avere un funzionamento chiaro ed univoco.

Lo mostra bene una postilla scritta *a latere* del duello tra Rinaldo e Gradasso, in cui Ariosto gioca con l'equilibrio instauratosi tra i rispettivi equipaggiamenti, che rendono particolarmente artificioso il duello (XXXIII 82). Durindana taglia tutto, Fusberta non passa la maglia "fatta per incanto" di Gradasso. La cosa infastidisce Tassoni: «Alc(un)e spade vi(n)cono l'inca(n)to, <a>lire no». Perché una spada è migliore dell'altra se entrambe sono magiche, sembra chiedersi la postilla. Le regole che il postillatore vorrebbe vedere in atto nel poema sono semplici e quasi meccaniche. Un certo tipo di oggetto magico (la spada) deve rispondere ad una certa funzione (non trovare ostacoli). Le sfumature tra Balisarda, Fusberta, e le altre non sono accettabili per il razionalismo schematico che esprimono le postille. La contesa non casuale intorno a Durindana, mostra invece il contrario. Anche tra gli oggetti magici c'è una gerarchia, dovuta al prestigio del proprietario ed alle qualità intrinseche dell'oggetto, come verifica a sue spese Rinaldo in tale frangente.

Anche su questo soggetto, come per il precedente, il maggior numero di postille riguarda la liceità del loro utilizzo e il vantaggio indebito che esse possono attribuire:

[XLI 83, 5-6] : → Balis(ard)a avrebbe potuto ferire Orlando? ; ← Q(uest)o non è va(n)taggio? Et pur onde hebbe q(uest)a spada?

[XLI 91, 5-8] : → Du(n)q(ue) Gradasso non avanzava Brand(imar)te di Cavallo.
St. 78.

Siamo nel corso del duello di Lipadusa. Orlando usa Balisarda per ferire Gradasso e ne trae gran vantaggio. Gradasso, a sua volta, si mostra superiore a Brandimarte perché usa Baiardo sottratto con l'inganno a Rinaldo. La stanza 78 a cui si rimanda infatti recita: «Che 'l Pagan d'arme e di spada l'avanza / E di destriero, e forse di possanza» (78, 5-8). Dunque il valore del saraceno non è intrinseco, ma dovuto ad aiuti esterni e questo è contrario a qualsiasi forma di cortesia.

L'uso del corno da parte di Astolfo, massimo utilizzatore di tutti gli aiuti magici possibili, è commentato più duramente:

[XV 48, 8] *Sperando più nel suon, che ne la spada* : ← Viltà et va per sonare.

Più degli altri, il duca inglese è il paladino che usa senza pensarci due volte le scorciatoie fatate come *deus ex machina* per sciogliere rapidamente le *impasse* più spinose. La sua condotta è interpretata come vigliaccheria. Stesso discorso vale per Mandricardo, altro accumulatore di armi magiche, che nell'imminenza del duello con Ruggiero si ritiene invincibile grazie alla spada di Orlando e la leggendaria armatura di Ettore:

[XXX 41, 7-8] *E hor c'ho Durindana, e l'armatura / D'Ettor; vi dè Ruggier metter paura?* : → Si fida nell'armi il valoroso.

Il discorso si fa vagamente più complesso per Ruggiero, bersaglio preferito delle postille per la sua scarsa capacità di prendere decisioni nette. Anche nella gestione degli aiuti magici il futuro paladino di Francia dimostra di avere posizioni non lineari. Nella prima metà del poema usa anello, ippogrifo e scudo incantato senza problemi. Il confronto con Orlando, che affronta ed elimina il Leviatano che lui aveva solo stordito con lo scudo è in questo senso impietoso. Poi nel XXII canto si serve senza volerlo dello scudo contro avversari valorosi, finendo per abbagliare anche una fanciulla innocente. Capisce che questo modo di combattere è vergognoso:

Via se ne va Ruggier con faccia rossa
che, per vergogna, di levar non osa:
gli par ch'ognuno improverar gli possa
quella vittoria poco gloriosa.

– Ch'emenda poss'io fare, onde rimossa
 mi sia una colpa tanto obbrobriosa?
 Che ciò ch'io vinsi mai, fu per favore,
 diran, d'incanti, e non per mio valore.
 (XXII 90)

Subito dopo agisce di conseguenza e se ne libera gettandolo in un pozzo. Di ippogrifo ed anello era già rimasto privo in precedenza. Quindi, dal XXII canto combatte facendo affidamento solo sulle sue forze. L'episodio, posto quasi al centro esatto del poema,¹⁷³ rappresenta l'inizio del processo di crescita del capostipite estense, che smetterà di farsi trascinare passivamente dagli eventi per imboccare la lunga strada che lo condurrà verso riconoscimento del valore militare, battesimo e matrimonio.¹⁷⁴ Bastino, a conferma, poche parole della Delcorno Branca: «Il passaggio dall'uso (sia pur moderato) al rifiuto dello scudo magico, potrebbe significare un'importante tappa nell'itinerario di Ruggiero a perfetto cavaliere».¹⁷⁵

Questo cambiamento di rotta dovrebbe rientrare in quello che Tassoni stesso ritiene debba essere il giusto atteggiamento di un cavaliere cortese. Invece quello che evidenziano le postille è nient'altro che un ennesimo, immotivato, spostamento della linea d'azione:

[VIII 10, 6-8] *ch'à usar la spada troppo falle. / Meglio, e più breve è dunque ch'egli scopra / Lo scudo, che d'Atlante era stat'opra* : → È lecito scoprir lo scudo, et non <ad>oprar il ferro? Co(n)tra c. 22, st. 91, etc.

[XXII 90, 7-8] *Che ciò che vinsi mai, fu per favore / Diran, d'incanti, e non per mio valore* : → <Co>si può dirsi di <O>rla(n)do et Feraù.

L'ottava a cui si rimanda nella prima postilla è proprio quella che vede lo scorno di Ruggiero per la vittoria con lo scudo. Da un canto il Modenese si domanda se ne sia opportuno l'uso contro i lemuri mandati da Alcina a riprendere il progenitore di casa d'Este mentre si sta dirigendo verso Logistilla, tanto più che il giovane sembra giustificare il gesto con una sorta di buonsenso pratico. Accecandoli, il problema si risolve più rapidamente. D'altro canto,

¹⁷³ Si ricorda che il materiale del XXII canto era nella prima edizione collocato nel XX, dunque al mezzo dei quarante canti originari.

¹⁷⁴ Ho cercato di dimostrare più ampiamente tutto questo nel mio *Il percorso di Ruggiero tra diversione e conversione*, in *Le Attese. Opificio di letteratura reale/2*, a cura di F. De Cristofaro e G. Maffei, in corso di stampa, a cui mi permetto di rimandare.

¹⁷⁵ D. Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco*, cit., p. 96.

Tassoni sottolinea che questo utilizzo disinibito dello scudo di Atlante contrasta con gli scrupoli mostrati al canto XXII di cui si è parlato poc'anzi. Quindi il diverso modo di porsi del personaggio è visto come un *vulnus* della trama.

Anche l'ottava in cui sono descritti i giusti scrupoli dell'eroe è commentata in modo interessante (es. 2). Tassoni rileva che anche Orlando e Ferraù dovrebbero porsi gli stessi interrogativi. Come spesso capita, il reiterarsi degli errori e soprattutto il continuo rovesciarsi del punto di vista da parte di Ariosto e dei suoi paladini porta le note ad una manifesta impazienza, come avviene nel seguente esempio, ancora sullo stesso soggetto:

[XXX 59, 4-8] *condotta tempre, poco giova / [*] / Piastra incantata, et incantata maglia* ← <In>ca(n)ti co(n)tra <in>canti. ; ↑ Rugg(iero) che gettò lo scudo nel pozzo per non valersi d'incanti et se si dice ch'altri non s'accorge de la spada risp(ond)o ch'ei <...> il vede, et basta.

Ruggiero è sempre un sorvegliato speciale nel postillato. E come a lui, anche all'altra progenitrice di casa d'Este le postille dichiarano guerra. Il *casus belli* in questo caso è la lancia dorata, in grado di disarcionare qualsiasi avversario:

- 1) [XXXII 77, 7] : ← Gra(n) valor d(e)lla la(n)cia non d'ella.
- 2) [XXXVII 102, 3-4] *Fulmine par, che 'l cielo ardendo scocca, / Che ciò che incontra spezza, e getta a terra* : → Fulmine la lancia d'or di Brad(amen)te che at<t>erra co(n) il sol tocco.

In questi *marginalia* si critica il mancato valore del gesto eroico, inficiato dall'uso dell'oggetto magico (es. 1. Bradamante sbaraglia tutti gli avversari fuori la rocca di Tristano grazie alla lancia), cosa che viene puntualmente registrata, forse con un certo fastidio (es. 2). «Le armi dotate di particolari attributi magici», ricorda la Delcorno Branca, «erano in grado di assicurare la vittoria senza alcun effettivo merito da parte del possessore».¹⁷⁶

Ma il problema è soprattutto di verosimiglianza: come possono né i nemici, né la guerriera stessa rendersi conto che è la lancia e non la prodezza di chi la impugna a regalarle tante facili vittorie?:

- 3) [XXXVI 22, 7-8] *E con quella Marfisa tocca a pena, / Che la fa riversar sopra l'arena* : → Et può credersi, che Brad(aman)te non s'accorgesse dell'incanto? <c>. 32 st. 48.

¹⁷⁶Ivi, p. 89.

4) [XXXIX 15, 4] : ← Q(uest)a lancia d'oro, non passava ma<i> il petto ad alcuno? Che lo (pro)hibiva? Et trapassando alc(un)o è poss(ibil)e, che non la perdesse? O pur dall'effetto mai Brad(aman)te conobbe l'incanto?

5) [XLV 66, 1-3] : ← per che co(m)ba<ttè> con Marfisa alle strett<e> co(n) lancia?

Come si vede, la domanda è reiterata con fastidio, incredulità ed anche una punta di malizia. Se Bradamante non conosce le virtù magiche dell'asta, perché la usa nei momenti di difficoltà, ad esempio contro Marfisa (es. 5)? Il discorso vale per Bradamante quanto per Astolfo, soggetto di questa ultima nota,¹⁷⁷ che l'aveva maneggiata lungamente nell'*Inamoramento de Orlando*.

4. Alla fine del lungo paragrafo sui personaggi, è opportuno dedicare uno spazio specifico a Ruggiero e Bradamante. Come si è già avuto modo di accennare, i fondatori del casato Estense sono i più bersagliati dal postillato, sia per la massiccia presenza nel poema, quindi per un dato puramente quantitativo, che per il loro ruolo, che dovrebbe farne i più esemplari ed incorruttibili tra gli eroi del poema. Ariosto, invece, fa di Ruggiero il campione dell'indecisione. Anche Bradamante mostra delle incoerenze interne che ne fanno un prototipo mal riuscito, le cui contraddizioni sono portate alla luce da una fitta serie di note.

Se è ovvio per uno scrittore post-tridentino nutrire fondati dubbi sullo statuto eroico di Ruggiero, per Bradamante la questione è più complessa. Come nota Zatti, in una selva del mondo in cui la stragrande maggioranza degli abitanti zigzaga cambiando continuamente l'oggetto del desiderio, solo due personaggi proseguono in linea retta verso l'obiettivo e sono Orlando e la gemella di Rinaldo.¹⁷⁸ La sua apparizione nel primo canto, come freccia che traversa tangenzialmente il cammino di Sacripante e prosegue dritta senza

¹⁷⁷ Si riportano in nota i versi, per una maggiore chiarezza: «Anzi Astolfo e la donna, che portata l'aveano poi, credean che non l'incanto, / ma la propria possanza fosse stata, / che dato loro in giostra avesse il vanto» (XLV 66, 1-4).

¹⁷⁸ Su questo punto resta fondamentale *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, cit., in particolare l'inizio della pagina 73: «I due personaggi che sono titolari delle inchieste principali, Orlando e Bradamante, sono destinati a mostrarci caratteristiche ben diverse come cercatori [...] Orlando e Bradamante non accetteranno, durante l'intero svolgimento del poema, nessuna delle soluzioni di ripiego proposte dagli altri: né di rivolgersi a una meta sostitutiva, come Ferraù; né di lasciarsi dirottare da una superiore istanza politico-religiosa, come Rinaldo; né di differire a migliore occasione il possesso della preda, come Sacripante. Essi, anzi, ribaltano puntualmente questi comportamenti».

esitazioni, è programmatico. La fanciulla guerriera rimane sempre concentrata sulla ricerca dell'amante. Questo porta il postillatore, pur non mancando di notare alle volte atteggiamenti sbagliati o contraddittori alla stegua degli altri personaggi,¹⁷⁹ ad avere un atteggiamento più benigno nei suoi confronti, soprattutto nel raffronto diretto con Ruggiero:

[III 64, 7-8] *gran spatio [...] / la spirital* : → Qua(n)do fu ella mai scortese? Scortese più tosto fu Ruggiero.

Ma questo non basta, perché Bradamante è anche feudataria e non dovrebbe lasciare i suoi stati a cuor leggero:

[II 74, 1-4] *Bradamante, che come era animosa, / [*] / Si pensa, come por colà giù il piede*: ← Lascia l'im(pre)sa dell'ama(n)te, pero p(rim)a lasciò quella de suoi stati st. 35.

[XX 102, 1-2] *Quivi non era Bradamante allora, / C'haver solea governo del paese* : → <H>ora è don(n)a <d>i pubblici go<v>erni, hor non <p>uò parlar di <spo>oso, et è dal <R>e ascosta. <Et> si fa cen <pu>r di lei, co<m>e di una <v>ittima.

[XXIV, 4] *E fattone cercar per tutta Francia* : → Era forse fuggitiva? ; ← Non si nominava Brad(aman)te che havea gov(e)rni pubblici? C. 20 st. 102.¹⁸⁰ Et che ha fama? C. 36 st. 14.¹⁸¹

Tassoni trova assurdo che Bradamante si dia all'erranza non lasciando detto a nessuno dove vada, soprattutto tenendo conto che ha incarichi pubblici. In questi esempi, oltre a rinnegare la ventura come fa ad ogni occasione, evidenzia nella donzella una natura carica di contraddizioni che si palesano in modo sempre più insistente nel corso del poema. Il cortocircuito tra l'interesse pubblico e quello privato è sottolineato in modo più insistente rispetto ad altri personaggi:

¹⁷⁹ Una breve carrellata di esempi: 1) atteggiamento non conforme alla situazione : [IV 47, 5-8] *Ciò che già inteso havea di Ganimede, / [*] / Non men gentil di Ganimede, e bello*: ← È poss(ibi)le che all'ora Brad(aman)te pe(n)sas<se> a queste ge<n>tilezze?. 2) postilla infastidita rispetto ad atteggiamento errato in modo grossolano: [XXXVI 38, 5-8] *Poi che la Donna sufferir non puote / [*] / Che saran, fin che giri il ciel, famose*: ← O bello sproposito. 3) contraddizione: [XXXVI 18, 7-8] *che del suo amor si gode* : ← Et altrove no(n) ha in costum<e> palesarsi. 4) deviazione [XXXII, 4] *et a la fede torni* : → <E> qua(n)do lei andava cer<c>a(n)do Rugg(ier)o <s>i tratte(n)ne in ogni loco.

¹⁸⁰ Lì sottolinea i vv. 1-2: «Quivi non era Bradamante allora, / C'haver solea governo del paese».

¹⁸¹ Lì sottolinea il v. 1 : «Ella ha ben fama d'esser forte à pare».

[XXXI 64, 7-8] *Così come trovossi armato in sella, / Si mise in via con la sua Donna bella* : → <Ec>co posposto <il> pubblico al <pr>ivato interesse da Bra(n)dimarte.¹⁸²

La fanciulla raccoglie in sé le due anime epica e cavalleresca, ma porta anche un'altra doppia natura, quella di guerriero e di donna. Le due non sono facilmente conciliabili, né Ariosto si prodiga per farlo, anzi in più occasioni carica la frizione. Spesso Bradamante è vittima di equivoco a causa della possibilità di essere identificata come personaggio femminile solo quando leva l'elmo e scioglie i lunghi capelli biondi. Il gesto è altamente formalizzato, difatti «il tema della donna guerriera, vestita con una normale armatura maschile, ha una salda fortuna nella narrativa epico-cavalleresca».¹⁸³ Se li nasconde o li taglia diventa praticamente indistinguibile dal gemello Ricciardetto, come lui stesso narra, e possibile oggetto degli infuocati amori di una fanciulla. Nell'episodio della rocca di Tristano, Bradamante arriva a utilizzare a suo vantaggio il meccanismo di sovrapposizione tra donna e cavaliere. Dapprima affronta con le armi in pugno gli avversari, poi si scioglie le chiome ed è donna *tout court*.¹⁸⁴ Quando Ulania rischia di restare al freddo ed alla pioggia, a causa della legge che prevede che solo una donna alla volta possa essere ospitata alla rocca, lei dichiara di esserci entrata come guerriero e dunque come tale va trattata («perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?» XXXXII 103, 5-6).

Sarà chiaro ormai che il postillatore non può accettare un personaggio che accorpa due caratteristiche così contrastanti: «Quella di sopra non è q(uest)a Brad(aman)te». Nella sua prospettiva priva di chiaroscuri la confusione che si genera tra i due piani è deplorabile. Tuttavia è proprio su di essa che gioca Ariosto. Tassoni, acutamente, lo registra, seppur come errore:

[XXXI 78, 1] *Va molti giorni prima che s'abbatta* : ← E 'l Pagan<o> la lasciò a<n>dar libera non fe' già <come> a Brad(aman)te ch'<è> anch'ella <donzella>.

¹⁸² Questa postilla, che indaga il rapporto tra pubblico e privato, è notevole. Spesso per il postillatore il pubblico è scandalosamente tralasciato per interessi personali.

¹⁸³ Cfr. S. Longhi, *Il vestito sconveniente. Abiti e armature nella «Secchia rapita»*, in Ead., *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001, pp. 170-173 : 170.

¹⁸⁴ «La donna, cominciando a disarmarsi, / s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto; / quando una cuffia d'oro, in che celarsi / soleano i capei lunghi e star di piatto, / uscì con l'elmo; onde caderon sparsi / giù per le spalle, e la scopriro a un tratto / e la feron conoscer per donzella» (XXXII 79).

Il comportamento del Rodomonte difensore della tomba d'Isabella è diverso nei confronti di Fiordiligi e di Bradamante. La prima è lasciata andar via, la seconda invece no, pur essendo entrambe fanciulle. Ma anche qui la sorella di Rinaldo si presenta nella sua veste di cavaliere e come tale è trattata.

Ma è nei canti finali che lo scrittore modenese trova maggiori motivi di rimprovero. E non a torto. Dopo aver inseguito instancabilmente il promesso sposo per buona parte del poema, la guerriera torna a Montalbano, si scioglie le trecce ed inizia a recitare la parte dell'amante addolorata e della vedova bianca, come un'eroina classica delle *Heroides*. Il cambiamento di registro genera una fitta serie di postille:

[XLIV 41] : → Sì perché (pro)mettesti a Rugg(ier)o? Q(ue)lla, che dianzi era sì risoluta, hora non parla?

L'ultimo ostacolo allo scioglimento della trama è dovuto al rifiuto dei genitori di farla sposare con Ruggiero, povero e di dubbia origine. Bradamante oscilla tra la sposa tradita e la figlia ubbidiente. Ma per il postillatore le priorità sono sempre nette ed incontestabili. Se ha stretto un *foedus amoris* con Ruggiero, non può per nessun motivo metterlo in forse: «Porrò da parte, e solo avrò rispetto / al mio bene, al mio gaudio, al mio diletto?» (XLIV 42, 7-8). Tassoni aggiunge: «E alla data fede». Identico caso per i versi: «Ma che mi val, se non può tanto / la ragion, che non possino più i sensi?» (43, 3-4) : «E sensi e ragione la stingevano a tor Ruggiero per la data fede».

Anche il rispetto per i genitori è oscillante. Una forma di incoerenza nell'incoerenza:

[48, 4] : ← Q(ue)lla rispettosa li tratta hora da pazzi.

[72] : → Non fu q(uest)o magg(io)r fallo che s'havesse detto a i pare(n)ti voler Ruggiero?

Sottili moti dell'animo, delicatamente espressi con linguaggio petrarchesco, che ammorbidiscono la figura austera dell'amazzone, donando alle sue tonalità di contralto sfumature vocali da soprano, tocchi di colore più delicati e femminili. Questo cambio di registro, che caratterizza i lamenti di Bradamante nell'ultima parte del poema, è interpretato come straniante abbassamento di registro rispetto all'assoluto epico che il poema è tenuto sempre a rispettare. I commenti sono ironici e sprezzanti:

[XXIX 69, 5-8] : ← Madrigaletto¹⁸⁵

[XXXII, 7] *arde* : *ond'io* : → Ge(n)til mad(riga)le di una addolorata.

[XXXII 41, 5-8] : → O cose fredde

[XXXII 43] : → Madrigaleza.

[XLIV 61] : → Veggasi, come è sparsa di madrigaletti tutta q(uest)a diceria di una afflitta.

[XLV 33, 1-4] : → O bella ca(n)zonetta.

Nonostante la prospettiva tassoniana rimanga inconciliabile con quella ariostesca, anche qui va registrato quanto il Modenese sia in grado di percepire con spirito acuto, benché intransigente e polemico, aspetti salienti del poema e dei suoi personaggi, immagazzinando tutte le spigolosità che privano di perfezione il *Furioso*, per poi usarle per destrutturare ed inceppare volontariamente il meccanismo epico nella *Secchia rapita*, come si vedrà più diffusamente nel terzo capitolo.

5. Per Ruggiero il discorso è su un altro piano. Il capostipite estense, in quanto Ercole al bivio, subisce aspre critiche da tutti i sostenitori dell'epica aristotelizzata. Tra i detrattori, Speroni è uno dei più aggressivi: «Che de' valori di Ruggiero poco ha parlato [il poeta], onde egli possa onorarlo: e dell'amore che a Bradamante portava, ha in maniera trattato, che gran vergogna gli si può dare». ¹⁸⁶ I luoghi incriminati da Speroni sono facilmente intuibili: isola di Alcina, salvataggio di Angelica, duello con Rinaldo, giunta di Leone. «Né della fede di lui non disse egli sempremai bene, descrivendolo nel volere farlo Cristiano, or molto pronto, or troppo tardo». ¹⁸⁷

Sulla sconvenienza del comportamento di Ruggiero, spende parole pesanti anche il Tasso teorico. La passività dell'eroe non è mai benvista:

È amato più che amante, e Bradamante ama più che non è amata, e segue Ruggiero, e cerca di trarlo di prigion, e fa tutti quegli uffici e quelle operazioni che parrebbero più tosto convenevoli a cavaliere per acquistar l'amore della sua donna, quantunque ella fosse guerriera; là dove Ruggiero non fa cosa alcuna per guadagnarsi quello di Bradamante, ma quasi pare che la disprezzi e ne faccia poca stima. ¹⁸⁸

¹⁸⁵ «Baciò la carta dieci volte, e diece, / Havendo a chi la scrisse il cor dritto, / Le lagrime vietar, che su vi sparse / Che co' sospiri ardenti ella non l'arse» (XXIX 79, 5-8).

¹⁸⁶ S. Speroni, *Sopra l'Ariosto*, in ID., *Opere*, vol. V, Manziana Roma, Vecchiarelli, 1989, p. 520.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ T. Tasso, *Apologia*, cit., pp. 421.

Ruggiero è incostante nell'amore, privo di gratitudine verso Bradamante e ideciso: «Prepone a la sua donna il suo re, al quale non aveva nessun obbligo particolare».¹⁸⁹ Sempre sospeso tra amore e onore, tra causa cristiana e pagana, come nel duello con Rinaldo, «il fedel Ruggiero, di campion pubblico quasi divenendo publico traditore, antepone l'amore a l'onore, e la sua donna al suo principe assediato».¹⁹⁰ Al personaggio mancano in modo evidente fedeltà, decoro, coerenza e fede; in lui si concentrano al massimo grado tutti i difetti che Tassoni ravvisa nei personaggi ariosteschi. La conformità delle postille tassoniane con le posizioni tassiane è totale, come si vedrà a breve.

L'errore più evidente è nel differimento delle scelte. Quando Ariosto scrive «ove dopo un girar si di grand tondo» (VI 20, 5), Tassoni commenta: «Ad q(ui)d?». Il senso della critica riguarda la perdita di tempo di Ruggiero che non scende direttamente sull'isola di Alcina, bensì disegnando ampi cerchi concentrici. Anche dopo l'esperienza "formativa" dell'isola si attarda nel girare il mondo in sella all'ippogrifo, dimenticando i suoi doveri di amante fedele, ribaditi poco prima al cospetto di Logistilla:

[X 72, 1-4] *Benche di Ruggiero fosse ogni desire / [*] / Cercando il mondo, non restò per questo* : → Si porta bene.

Questo suo attardarsi è letto come mancanza d'amore e profonda ingratitudine verso Bradamante, aggravata da tardivi pentimenti ed eclatante volubilità:

[X 70, 5-8] *Hor veder si dispose altra campagna, / [*] / Per haver, come il Sol, girato il mondo* : → <C>osì non fa co(n)to di Brad(aman)te che l'ha liberato.

[XI 2, 5] *Di Bradamante più non gli soviene* : → Dia(n)zi lo scusò per l'incanto di Alcina. Hora, che scusa adduce?

[XI 14, 8] *donna dono* : ↑ Hora si ricorda della don(n)a, et li spiace perder l'an(n)ello, perché lei lo donò, e pur di lei non si ricordava.

Non rispetta neanche il suo dovere di vassallo verso il re:

[X 90, 7] *Meraviglioso corre* : → Rugg(ier)o era tenuto dar di q(uest)o soccorso per Carlo, notitia al suo re, né si legge alc(un)a cosa.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 422.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 423.

Il problema costante di Ruggiero, che Tassoni mette in luce perfettamente nelle sue osservazioni al margine, riguarda le priorità, sempre oscillanti, mutevoli, messe in discussione, con decisioni che non appaiono mai definitive e sempre ricontrattabili. Le osservazioni delle note in merito si possono raggruppare in tre nuclei tematici. Il primo riguarda battesimo/azione cavalleresca, il secondo la scelta tra amore (Bradamante) /onore (Agramante), il terzo ancora tra amore (Bradamante) / onore (Leone), con al centro il dovere di gratitudine. Si noti che tutti e tre i casi si sviluppano a partire dal canto XXII, cioè da quando si innesca il processo di crescita di Ruggiero, fino ad allora impegnato solo a girovagare in lungo e in largo, passando da una trappola di Atlante all'altra. Il cambiamento avviene con il gesto di liberazione delle armi magiche. Poco prima di questo *turning point* c'è il secondo ricongiungimento con Bradamante, alla quale promette di farsi cristiano. Ma il modo in cui lo fa è molto terreno e poco spirituale:

Ruggier, che tolto avria non solamente
viver cristiano per amor di questa
[...]
ma, *per farle piacere, immantinente*
data le avria la vita che gli resta.
Non che ne l'acqua – disse – ma *nel fuoco*
Per tuo amor porre il capo mi fia puoco.
(XXII 35, 1-2; 5-8)

Il pagano si dichiara pronto a battezzarsi anche subito, ma il modo in cui si esprime creò nei commentatori coevi non poco scandalo. Questa affermazione fu considerata una delle più gravi pecche dell'eroe insieme al viaggio "turistico" in sella all'ippogrifo dopo l'episodio di Logistilla. Il modo in cui attraverso il suo personaggio l'autore definisce il battesimo è infatti più che irriverente. Acqua o fuoco per Ruggiero pari sono. L'importante è solo offrire la prova d'amore alla futura sposa (forse allo scopo di ottenerne più languidi abbracciamenti). La consapevolezza dell'importanza e della solennità del gesto è assente.

Tassoni rileva queste mancanze:

[XXII 35, 2] *Viver Christiano per amor di questa* : ← Antepone la don(n)a a dio.
[XXII 35, 7-8] *Non che ne l'acqua (disse) ma nel foco / Per tuo amor porre il capo mi fia poco* : ← Non voleva altro, che bagnarsi il capo?

Primo giudizio sballato nella scala dei valori: battezzarsi solo per dare un contentino a Bradamante. Il secondo sarà, invece, tornare alla ventura, perdendo nuovamente di vista per molti canti l'amata. Una donna appare nella selva e chiede aiuto ai promessi contro Pinabello. I due accorrono subito:

[XXII 37, 1-2] *che sempre human, sempre cortese / Era a ciascun, ma più a le donne molto* : → Ecco la generosità di Ruggiero, che lascia il battesimo per compiacere una don(n)icciu<ola>.

[XXII 42, 7-8] *Parme, / Che in favor di costui sien le nostre'arme* : → Si scorda il p(rim)o suo interesse della fede e di amore.

La reazione immediata ad una richiesta d'aiuto è perfettamente coerente con il mondo cavalleresco, ma per il postillatore è solo l'ennesimo ingiustificato cambiamento di rotta ed obiettivo. Inoltre gli amanti si perdono nuovamente di vista e si ritroveranno di nuovo molti canti dopo nell'accampamento saraceno.

Nell'intervallo di tempo tra i due incontri il futuro paladino dà prova di sé migliore che in precedenza. Nel canto XXV c'è la sua prima battaglia in cui dispone solo del suo valore. Quando scorge Ricciardetto prigioniero usa parole cortesi:

«Veggo» dicea Ruggier «la faccia bella
E le belle fattezze e 'l bel sembiante,
ma la sua suavità de la favella
non odo già de la mia Bradamante;
Né la relazion di frazie è quella
Ch'ella usar debba al suo fedele amante
(XXV 20, 1-6)

Tassoni mostra scetticismo, trovando che sia inverosimile attribuire a chi provò a violentare Angelica parole tanto rispettose nei confronti della donna: «<C>he inveri<s>imilitud(in)i <s>on queste? Rugg(ier)o andar <c>on questi modi rispet<t>osi? Questo pur dovea esser il p(rim)o ragionam(ent)o ver(i)si(mi)le».

Un atteggiamento corretto in un personaggio che fino a quel momento non ha dato che prove di scorrettezze è tanto sbagliato quanto attribuire coraggio a Martano. Gli eroi dei poemi, per Tassoni, non evolvono. Ciononostante, qui nota quell'inizio del processo di crescita che si concretizzerà in un battesimo ben diverso da quello promesso a Bradamante nel canto XXII. Tuttavia le indecisioni continuano a caratterizzare il giovane guerriero e l'oscillazione tra

l'amore per Bradamante ed il dovere verso il sovrano ne tormenta e rallenta i gesti fino al passaggio definitivo al campo cristiano (canto XLI).

Il trentottesimo canto è quello del duello tra Ruggiero e Rinaldo, dal cui risultato dovrebbe scaturire il verdetto finale sulla guerra. È in questo episodio che la frizione tra l'amante cristiano ed il campione pagano viene teso fino allo stallo, che solo l'intervento di Melissa e la scorrettezza di Agramante potranno sciogliere. L'oscillazione di Ruggiero diviene dunque paralisi:

[XXXVIII 3] → : Che può più, amore, o l'interes<s>e d'u(n) caval<lier>o? E pur per <c>ombatter <c>on Rod(omon)te <F>rontino lasciava di <an>dar al re <e>t hor non <la>scia per <a>more.

La postilla riassume le linee di forza che tirano l'eroe in varie direzioni. Cosa anteporre a tutto? L'amore o l'onore? Ruggiero ha compreso che senza aver prima ottemperato ai doveri vassallatici non sarà mai degno di sposare Bradamante, ma per il postillatore in questo luogo dimostra di preferire il re all'amata. Eppure in precedenza aveva disputato Frontino con Rodomonte, mostrando poca affezione alla causa, cui ora sembra legatissimo.

Una volta che ha deciso di difendere il signore, inoltre, dovrebbe agire con fermezza. Invece anche nel duello con Rinaldo i dubbi lo portano a non svolgere correttamente il suo dovere e, cosa più grave, ad essere insolvente per un interesse privato, cioè non farsi detestare dalla fidanzata per averle ucciso il fratello:

[XC, 1-4] : → O dovea pigliar l'im(pre)sa o no; se sì dovea far il poss(ibil)e per vincere; Se no perché l'accetta? Ma il proprio al publico interesse a(n)tepone.

La non univocità della scelta costringe il personaggio a continui cambiamenti di rotta:

[XL 68, 5] *Pel Signor suo conchiude finalmente* : ← Ecco antepos<to> il Re a dio d<a> Rugg(ier)o. Come l'hono<r> non è ve<r>gogna, ma(n)<co> al giuram<ento>.

Alla fine, Ruggiero si converte e viene accolto con tutti gli onori nel campo cristiano, dai paladini e da Carlo. La giunta con l'episodio di Leone, però, fa comprendere al lettore che la chiusura della trama può essere ancora rimandata. Sulla scacchiera ariostesca non c'è mai lo scacco al re che comporta la fine inequivocabile della partita. L'ultima mossa si può sempre differire ed un

numero infinito di nuovi spostamenti si può sempre inserire, così come nuove pedine possono apparire nelle caselle e disturbare il gioco.

L'episodio di Leone sembra essere inserito nel '32 proprio per dimostrare questo. Vi appare, infatti, un Ruggiero titubante anche dopo il *turning point* della conversione, questa volta tra il debito di gratitudine/amore nei confronti dell'amata e quello di gratitudine/onore nei confronti del bizantino. Ad entrambi deve la vita e la libertà, ma per Tassoni non sussistono dubbi su chi debba avere la meglio:

[XLV 56, 3-5] : ← E pur Ruggiero havea più obbligo <a> Brad(aman)te che l'havea lib<erato> <da> Alcina.

[57] : ← Oltre perché voglia che per servire a Leone fosse di se stesso ogni cosa ma non della don(n)a sì che potea privarsene, qu<anto> Brad(aman)te non n'havesse fatta molta stima.

[59] : ← Pensava in som(m)o all'obbligo co(n) Leone, non con Brad(aman)te et la data fede.

Fino alla fine il personaggio non sa cosa fare o finisce per scegliere la cosa che ha meno importanza. Laddove il Rinaldo tassiano, accortosi dell'errore dovuto ad un amore sbagliato, torna all'accampamento senza ripensamenti, il Ruggiero ariostesco, fedele alla sua umanità più che all'ideale, è sempre vulnerabile rispetto alla scelta, sempre pronto a sedersi davanti al crocevia o a imboccare la strada sbagliata. Il caso di Leone è solo l'ennesimo che dimostra "quanto il giudizio uman spesso erra" ed è commentato nelle note con una durezza che denuncia echì speroniani o castelvettrini (XLVI 62, 7-8): «Ta(n)ta cortesia che fu pazzia». Quello che per Ariosto è pur sempre un valore, la cortesia nei confronti del salvatore, anche se spinta fino all'autolesionismo, per Tassoni è solo una manifestazione di follia.

6. Alla fine del paragrafo, si possono provare a riassumere brevemente i temi principali che toccano le postille, dai quali si può ricavare un discorso critico *in nuce* sul poema. È ben chiaro che la prospettiva è aristotelica. Tutto quello che è considerato estraneo ad una poetica del verosimile è ritenuto un errore, così come lo sono tutte le incongruenze spazio-temporali anche minime o i casi in cui la narrazione si contraddice, anche se lo fa su dettagli insignificanti.

L'ottica preconcepita che anima le chiose scaturisce evidentemente da un'idea precisa e controriformistica di ciò che è lecito o meno in un poema. Il

critico modenese cerca di ingabbiare in confini troppo stretti gli ondivaghi personaggi ariosteschi, registrandone infaticabilmente come devianze incomprensibili e non giustificabili le regole fluide, più orientate ad un atteggiamento pragmatico verso la vita che al perseguimento rigido di valori morali. Le osservazioni relative ai “generi” e all’esondazione dai loro argini sono tra le più interessanti. L’inappropriato accostamento di materia epica e “borghese” (le novelle) è criticato fin dalla seconda postilla al I canto: «La novella di Giocondo, et del medico, et altro à questo tempo furo» (1, 7-8). Lo sfasamento temporale tra materia alta, carolingia e bassa da commedia è uno dei più dissonanti nell’ottica tassoniana, che non comprende il sottile gioco contrappuntistico. Il tutto è accolto solo con stupore e fastidio. La conclusione la si può riassumere con una sua postilla: «Ov’è <questa> gran bon<tà> de’ cavall<ieri> antiq(ui)?» (II 19).

Tassoni vorrebbe personaggi tutti di un pezzo, tetragoni rispetto alle vicende in cui sono coinvolti. Invece le donne e i cavalieri che attraversano le selve del *Furioso* hanno spesso reazioni che, se peccano di coerenza, denunciano una grande umanità, nella debolezza dei sensi che porta al tradimento o nella capacità di adattamento a un contesto mutato. L’affermarsi dei poemi epici “laboratoriali”, sorti poco dopo la morte di Ariosto, subordina gli eroi controriformistici all’idea e all’ideale che devono incarnare con il massimo grado di esemplarità. Come ricorda Jossa,

passato da un ambito umano, fondato sul racconto delle venture e delle inchieste del cavaliere errante, a un ambito teorico, in cui l’eroe è il testimone solitario e coerente del valore che rappresenta, il poema non avrà più al centro l’uomo, ma l’idea. L’orizzonte del poema eroico non sarà più il racconto di avventure, ma la costruzione di una norma esemplare, etica e politica.¹⁹¹

L’evoluzione dall’uomo all’*exemplum* coinvolge anche la lettura del *Furioso*, i cui partigiani, come Fòrnari, Dolce e Giraldis, si affannano a trovare coerenze e improbabili giustificazioni allegoriche, mentre i detrattori non hanno difficoltà a dimostrare l’assenza del protagonista unico che fa da collante e perno attorno al quale far ruotare la storia (il funzionario di Dio, per dirla con Mazzacurati). «La critica ariostesca si affannava d’altra parte a riportare a unità la molteplicità dei personaggi e la varietà di situazioni dell’*Orlando furioso* e

¹⁹¹ S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002, p. 163

della tradizione romanzesca».¹⁹² La fondazione di un genere e la sua sistemazione teorica e pratica con Tasso cancella la possibilità di interpretazione del poema secondo categorie estetiche diverse fino ai primi anni del Seicento, che vedono con la *Comparatione* di Paolo Beni l'accostamento del *Furioso* alla *Liberata* in quanto poemi moderni migliori di quelli antichi, spostando il baricentro sul rapporto di emulazione/superamento del passato da parte del presente.

Tassoni, probabilmente negli anni a cavallo del cambio di secolo, è vicino alla posizione filo-tassiane, ma non tanto per partito preso a favore della *Liberata*, quanto perché legge il poema con l'attenzione e lo scrupolo di un lettore qualsiasi che trova difetti semplicemente perché le lenti che usa, deformanti, hanno origine comune con quelle che inducono Pellegrino e Tasso a ricercare e segnalare gli stessi difetti nel capolavoro ariostesco. Il postillatore concepisce i mutamenti di rotta, le incoerenze e le debolezze tanto umane dei personaggi ariosteschi come ingiustificabile errore di fattura e imperdonabile inosservanza delle regole cristallizzate che sorreggono il corpo epico del poema poiché «il codice della Legge si è tanto rastremato o meglio ha mutato profondamente i propri parametri, passando da quelli fluidi dell'*humanitas* e della ragione naturale a quelli ben più rigidi della volontà divina e del diritto ecclesiastico».¹⁹³

La condanna degli aspetti sovversivi del poema, notevole in se stessa solo per l'estrema attenzione e puntigliosità, non sarà sterile perché contribuirà alla progettazione di un nuovo tipo di epica distorta in cui gli "errori" ravvisati nel *Furioso* saranno riutilizzati usando sempre lo stesso procedimento, che si potrebbe descrivere con una metafora del genere: ciò che in Ariosto è alluso, accennato, sussurrato, in Tassoni è gridato ad alta voce. Se nel *Furioso* si gioca con i *topoi* del genere, accostando linguaggio alto e basso, l'*auctoritas* della verità all'inverosimiglianza più marcata, episodi ripresi a distanze abissali ma intrecciati con un perfetto lavoro di cucitura, l'operazione che si fa nella *Secchia* è quella di rendere evidenti i punti in cui la tela presenta strappi, di spingere verso stravolgimenti dei *topoi* epici che siano eclatanti e dissonanti quanto più è possibile.

In una fase di forte irrigidimento della questione dei generi non è più possibile accettare una creazione come quella ariostesca, se non forzandole la

¹⁹² *Ivi*, p. 157.

¹⁹³ G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante*, cit., p. 86.

mano, scoprendone ed accentuandone gli ingranaggi in contrasto fra loro fino ad incepparli. Il paradigma tassiano è ineludibile a prescindere dalla considerazione positiva o meno del *Furioso*, che dovrà, per essere accettato, subire letture che lo comprimano in schemi tassiani:

La fatale attrazione del modello tassiano darà certo corpo e sangue all'alternativa eroica su cui tutto il secolo si è arrovellato, ma a prezzo di semplificare duramente la sperimentazione romanzesca del Cinquecento, e finire inevitabilmente, con lo scrutinare l'Ariosto *sub specie* tassiana.¹⁹⁴

Le conseguenze sono quelle descritte da Mazzacurati quando afferma che le varie redazioni della *Gerusalemme* spingono «verso una sorta di assoluto epico dal quale non sarà più possibile ridiscendere o variare, se non con la brusca sterzata eroicomica del Tassoni o col lungo balzo del Marino verso il poema mitologico».¹⁹⁵ Dopo Tasso «ogni tentativo di accostamento “eroicomico” sarà percepito [...] come forzoso, non più come fonte di armonia, di piacevole “temperamento del grave con l'acuto”, ma di forte dissonanza».¹⁹⁶ Ed è proprio quello che il Tassoni più maturo, a partire dal 1614, farà nella *Secchia rapita*.

¹⁹⁴ R. Bruscaagli, *Studi cavallereschi*, cit., p. 38.

¹⁹⁵ G. Mazzacurati, *Varietà e digressione: il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei generi*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 59-77 : 76.

¹⁹⁶ M. C. Cabani, *La Pianella*, cit., p. 138.

Capitolo 3. Il metodo critico di Tassoni postillatore

3.1 Peculiarità del Tassoni postillatore

1. Le oltre 2600 postille all'*Orlando furioso* analizzano il testo al microscopio fin negli aspetti più minuti. Il secondo capitolo è stato dedicato alle osservazioni sulla materia del poema, ma non si è ancora ragionato sulle modalità e le peculiarità di scrittura del Tassoni postillatore. Tali modalità, che lasciano trapelare oltre alle idee di poetica, la personalità originale, aggressiva ma anche incline al gioco di parole, a fare della nota stessa un *divertissement* indipendentemente dal riferimento al testo, sono state in parte accennate nell'analisi sommaria degli altri postillati presentata nel primo capitolo. Il postillato al *Furioso* è in questo senso molto interessante e forse utile più di altri per questo tipo di analisi, sia per il gran numero di note che per la natura privata dello scritto, che rende meno controllate e più spontanee le esternazioni dell'autore.

Caratteristica già evidenziata largamente del modo di postillare tassoniano è lo scrupolo estremo delle note che sconfina in una puntigliosità talvolta fine a se stessa:

[XXXIV 54, 8] *Ch'un de gli eletti par del Paradiso* : → Non è?

Il soggetto è san Giovanni, che sta accompagnando Astolfo sulla luna. La critica è a “par”, poiché il santo è in effetti parte del Paradiso e la formula dubitativa è ritenuta fuori luogo. Il rigore con cui è analizzato e soppesato ogni minimo dettaglio sconfina spesso nella pedanteria:

[XXII 6, 4-6] *Parte dovendo fin che l giorno arrivi; / Parte mirando hora Saturno, hor Giove, / Venere, e Marte, e gli altri erranti Divi* : ← E non mai stelle fisse et i piane<ti> si vedea(n) tutti.

Bradamante guarda il cielo stellato. Il narratore elenca solo i pianeti, pertanto la chiosa si domanda perché l'amazzone concentri la sua attenzione sulle stelle mobili e non quelle fisse. La donzella è oggetto anche della seguente nota:

[XXXII 36, 4-5] *E ripetendo* : ← Co(n) i pan(n)i i(n) bocca.

Il verso è tratto da uno dei lamenti di Bradamante. Prima l'eroina disperata si era infilata i panni in bocca per non gridare dal dolore. In questo verso, però, parla senza che il narratore abbia detto esplicitamente che si è prima liberata la bocca. Una correzione pedante, ma ancora sensata. In taluni casi, invece, l'obiezione è davvero una sfida al buonsenso, altrove difeso con grande accanimento:

[XXXIV 4, 7] *e da lamento eterno* : → Onde sai che sia eterno? Et se continuo, continue possono esser molte cose non d'inferno, come, mormorio d'acque, et di esserciti ancora.

Astolfo entra nell'Inferno in miniatura che ospita Lidia e la sua storia di infedeltà. L'emistichio citato introduce nell'atmosfera e nel linguaggio adeguati al luogo, ma la postilla si perde nell'obiezione paradossale. Molte cose sono continue, come lo scorrere dei ruscelli o anche i mormorii degli eserciti. Come si può dichiarare con certezza l'eternità di quel suono?

Critiche del genere sono continue nel postillato. Rientrano sicuramente nella logica che anima la stesura delle note, che non prevedono diritto di cittadinanza al non detto nella narrazione. Ma in casi come quello appena citato l'osservazione è davvero pretestuosa. Se il poeta avesse la possibilità di correggere il testo secondo i dettami tassoniani, questo diventerebbe abnorme, noioso ed illeggibile, perdendosi in dettagli e lunghe descrizioni che appesantirebbero il ritmo leggero e in alcuni momenti vertiginoso che Ariosto impone alla sua narrazione. Tassoni, infatti, non mette in conto minimamente regole di poetica né l'esigenza di piacevolezza narrativa, anche se nelle opere critiche dichiarerà essere proprio il diletto lo scopo fondamentale della poesia. È una contraddizione, ma apparente, come si vedrà nel resto del capitolo.

Passiamo alle varie reazioni del postillatore di fronte agli errori ariosteschi, cioè al tono che Tassoni usa nel commentare i versi. Alcune chiose di questo tipo sono già state analizzate, focalizzandosi però sul contenuto. Viceversa, nelle prossime pagine il centro del discorso sarà lo stile e la reazione del postillatore di fronte ai luoghi meno epici del poema, che oscilla dalla critica secca all'ironia, alla reazione stizzita e aggressiva.

Le annotazioni sono spesso molto sintetiche, talvolta di una sola parola. Si usa perlopiù una gamma di espressioni limitate e ripetute, che alludono in parte al lessico critico aristotelico: freddo, superfluo, ma anche falso, brutto e bello (antifrastico). Di seguito, alcuni esempi in rapida sequenza:

[XX 45, 5-7] *quando incontro io venga / A diece armato; di tal cor mi sento, / Che la vita ho speranza di salvarme* : ← S(pro)posito
 [XXI 27, 4] *e me tu amavi certo* : ← Freddo.
 [XXI 63, 7] *Odi di somma audacia esempio raro* : → Di empietà.
 [XXV 35, 7] *Non par la donna à l'altre donne bella* : ← Falso.
 [XXV 41, 8] *quel pensiero* : ← Superfluo
 [XXV 65, 3-4] *E qual ne l'altro sesso, in questo ancora / Ho le mie voglie ad uhidirvi preste* : ← Troppo.

Note così sintetiche fungono solo da veloce segnalazione di errori, secondo un comodo codice che permette un rapido attraversamento del testo. Se si cercano i luoghi “freddi” basterà scorrere velocemente l’esemplare cercando a margine la scritta “freddo”, se invece si vuole ritrovare passaggi poco chiari basterà cercare “oraculo” o “oscuro”, usati in molte occasioni.

Oltre queste, molte delle note di una sola parola pongono una domanda retorica (che? Chi? Quando? Perché?), che ha lo scopo di evidenziare buchi nelle informazioni che il testo è tenuto a fornire. Altre parole singole che si ripetono spesso sono quelle inerenti al decoro: vile, sozzo, inhonesto, brutto, oltre la nutrita serie di “indecenze”:

[XXV 54, 3-4] *s'allhora la saetta / Dirizza Amor* : → Brutto.
 [XXV 56, 6-7] *che sotto gonne / Si nascondesse, valido e gagliardo* : ← Sozzo.
 [XXVII 18, 3-4] *Gridando, Africa, e Spagna tuttavia, / E si scopriro in tutto esser Pagani* : ← Rozzo.
 [XXV 65, 7-8] *e feci che ella stessa. / Trovò con man la veritade espressa* : ← Inhonesto.
 [XXXIV 57, 1] *Ragionerem più adagio insieme poi* : ← Vile.

Commenti più estesi tradiscono ancor più di quelli di una sola parola la sensazione di fastidio provata dal postillatore per alcune soluzioni ariostesche. In questi frangenti l’atteggiamento tassoniano è sentenzioso e piccato:

[XXIX 8, 6-8] *Dicea, ch'era il suo core, e la sua vita, / E 'l suo conforto, e la sua cara speme / Et altri nomi tai, che vanno insieme* : ← O che bassezze.
 [XXIX 73, 5-8] : ← Sdegno freddam(ent)e nato.

Nel primo caso, le parole riportate sono di Rodomonte, che in modo goffo cerca di convincere Isabella a concedersi. Nel secondo il postillatore nota che lo sdegno dichiarato in versi famosi dal narratore per la mancata uccisione di

Angelica da parte del pazzo è posticcio, cosa particolarmente seccante nella prospettiva misogina tassoniana.

In taluni lo stupore per errori ritenuti madornali è plateale:

[VII 14, 6] *Non potria l'altre parti veder Argo* : ← Gra(n) cosa! Q(uest)a è lode?

[VII 15, 7-8] *Gli angelici sembianti nati in cielo / Non si ponno celar sotto alcun velo* : ← Oltre lo s(pro)posito che dicesti già di Argo? St. seg(uent)e.

[XXVIII 23, 3] *Destarla pur, per non le dar dolore* : → Incred(ibil)e gala(n)te becco.

Quando il fastidio per gli errori diventa eccessivo lo sfogo vira verso l'aggressività:

[IX 41, 5, 8] *Che alzò un'accetta,/ [...] Io saltai presta, e gli segai la gola* : → Meritavi <p>eggio tu.

[XXIII 35, 1-4] *Deh ci fosse egli [...] / Che ti faria cangiar forse pensiero / Assai più di te Val chi lo cavalca / Né lo pareggia al mondo altro guerriero* : ← Come garrula. Né havea imp(arato) di ta(n)to sprezzo altrui?

[XXIII 90, 5] *Che senza haver nel fondo ò letto, ò coltra* : → Da dormire.

Anche in questa serie di commenti si ricostruisce un'espressione usata più volte, cioè la parola ciance («Che ciancie» [XI 81, 2-6]; «Qua(n)te ciancie spende in q(uest)o viaggio?» [LXIV, 1-4]), che esprime il chiacchiericcio inutile, la perdita di tempo dietro frasi imbellettate che rallentano l'azione da parte del narratore quanto dei personaggi. Si è visto quanto il poeta eroicomico sia sensibile su questo punto.

2. Il registro più utilizzato da questo come da altri postillati, in particolare quelli ai poemi di Stigliani e Bracciolini su cui si tornerà a breve, è quello ironico. La nota ironica è particolarmente significativa e meritevole di un discorso a se stante, perché mette in campo strategie di abbassamento di tono, di riduzione della credibilità della narrazione, di attacco alla mancata efficacia di alcune scelte narrative. L'ironia è, infatti, lo strumento più efficace per far risaltare la goffaggine (presunta) di alcune scene:

[III 1, 2] *sì nobil soggetto?* : → Quale?

[III 55, 4] *La gran vittoria* : ← O come fu gra(n)de.

[XI 75, 2] *Mai Fiorentini industri tesser fenno* : ← Gran cosa.

In questi primi esempi le osservazioni sono essenziali e servono solo ad alludere a qualcosa che non funziona come dovrebbe. Appare canzonatorio chiedere “quale” nel momento in cui l'autore sta parlando del soggetto nobile del suo poema, così come è evidente il sarcasmo delle altre due note.

Ci sono casi in cui il gioco ironico è più complesso:

[IV 69, 5] *Baiardo spinse l'un l'altro il ronzino* : ← Come si va di uno in altro da lieve cervice<llo>.

[IX 22, 1] *Io voglio che sappiate, che figliuola* : ↓ <S>alta dentro a piè giunti, che è u(n) piacere.

[XI 11, 5] *azzurri e rossi* : → Trovò la ba(n)diera del sarto?

[XXXIV 30, 6] *Gli occhi infiammò che parvero duo fochi* : → Con che acc(ensio)ne?

Una forma particolare di irrisione sono le finte incomprensioni, che sottolineano le ambiguità non debellate a sufficienza dalla penna del poeta ferrarese:

[I 3, 1] *Herculea* : ← È prole d'Ercole?

[V 30, 4] *Se tu fossi con lei di me più grande?* : → Di statura?

Nel primo caso “erculea” si riferisce ai figli del duca di Ferrara Ercole I. Il finto qui pro quo del commentatore, che scambia il duca con l'eroe del mito, genera il sorriso. Il secondo caso, invece, equivoca sulla grandezza, fingendo di credere che Ariosto si riferisca alla statura. Anche qui è evidente la volontà di screditare i versi ariosteschi che con questi modi insinuanti, più che con l'attacco diretto, si mostrano mal costruiti perché passibili di ambivalenza.

Casi interessanti sono quelli in cui si ridicolizzano atteggiamenti dei personaggi ritenuti talmente sghembi nelle azioni o involontariamente buffi nella descrizione che ne dà l'autore da far scattare la penna mordace del commentatore. Uno dei termini ricorrenti, quando gli eroi non seguono il bon ton prescritto è “galante”:

[XXXI 71, 4] *Se v'era ascosa alcuna Ninfa bella* : → Gala(n)te.

[XXXII 44, 4] *Ma si ravede poi, ch'è tutta armata* : → Gala(n)te.

Un aggettivo che ricorre in più occasioni è «Heroico», utilizzato proprio nelle occasioni in cui i personaggi si comportano nel modo più marcatamente antierico:

[XX 33, 6-8] *E à chi li porta, dicono, che prenda / Femine, se à baratto haver ne puote, / Se nò, non torni almen con le man vote* : → Heroico.

[XXVII 16, 4] *Volendo a i Christian dar de le buffe* : ← Heroico.

Nel primo esempio si commenta l'iniqua legge del regno rovesciato delle femmine omicide, che devono andare a barattare i figli maschi con donne o, qualora non fosse possibile, perlomeno devono darsi alla razzia. Nel secondo caso è l'espressione "dar le buffe" ad essere basso-comica e guadagnarsi il commento.

L'uso rovesciato di "heroico" permette di introdurre una delle tecniche di commento del Tassoni postillatore, che consiste nell'adeguare, con una nota ironica o basso-comica, una scena al registro stilistico che le compete.

C'è un caso, ad esempio, in cui sono messe contemporaneamente in campo le due strategie di denuncia, in cui cioè il termine ironico è associato alla critica netta:

[XLII 100, 4-8] *Se per lei bestia, ò se pur huomo si chiama. / [*] / E chi l'ha in capo mai non se lo sente* : → Che bassezze!

[103, 2] *Che se porti il cimier di cornovaglia* : ← Heroico.

L'abbassamento di registro che prelude all'atmosfera borghese della novella del nappo, con il riferimento alle corna, è commentato sia in modo ironico che francamente negativo da parte del postillatore. Le due strategie di commento opposte, una velata e una scoperta, servono a individuare le stesse cose. Il motivo dell'uso dell'una o dell'altra sembra legato a reazioni umorali estemporanee suscitate nel lettore Tassoni.

Le banalità sono causa di forte fastidio. Quando Ariosto scrive la sentenza dal sapore pleonastico «che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene» (XLV 4, 3), il commento scherza sulla profonda rivelazione offerta dal poeta: «Questo havea bisogno di prova eh?». Se si dice «quante belle donne / ha Lombardia» (XLVI 10, 3), il postillatore ribadisce: «Non le brutte». Quando, ancora, Ariosto dopo aver narrato la scoperta dei focosi amori della moglie con il nano, descrive Astolfo nel buffo atto di «dar del capo in tutti i muri» (XXVIII 44, 4), Tassoni aumenta il carico burlesco, ottenendo a sua volta un effetto comico: «Tutti tutti?».

Le note ironiche in cui il postillatore offre il meglio di sé sono proprio quelle in cui carica con battute scherzose l'involontaria comicità di alcune immagini ariostesche:

[XVIII 139, 5-8] *Che v'è ogni donna affatto, ogni donzella / Piacevol più ch'altrove sia nel mondo, / [...] / Giovanni, e vecchie insino à l'ultime hore* : ← B<e>lla puzza.

Ariosto sta descrivendo un *locus amoenus* in cui donne di tutte le età vivono insieme. Il postillatore inserisce un elemento burlesco, cioè la puzza, forse riferita alle donne vecchie che rimangono in quel luogo fino agli ultimi momenti di vita, caratterizzati da odori non sempre piacevoli. È interessante osservare che il passo in sé non presenta pretesti per discese nel comico. È Tassoni ad introdurre, si direbbe per celia, un elemento di basso realismo che sporca il quadretto oleografico dipinto dal poeta.

Scherza poi sull'inverosimiglianza di alcune scene come quella che vede cavalieri accorrere rapidamente da ogni dove:

[XXV 5, 2-4] *Che venire un corrier vede in gran fretta, / Di quei che manda di Troiano il figlio / Ai cavallieri onde soccorso aspetta* : ← Co(n) q(uan)ta facilità si trovano huomini amanti.

Nelle postille di tono beffardo la comicità tassoniana spesso scaturisce da quella ariostesca, alla quale si somma:

[XLII 25, 6-7] *Il ciel, che consentia tanto pergiuro, / Né fatto n'havea ancor segno evidente* : ← Volea fors<e> ch'egli foss<e> fulminato.

Qui ironizza su Bradamante e Ruggiero. In altri casi applica un gioco di contrappunto con le parole ariostesche ritenute troppo basse:

[IV 34, 4] *De la sua scorza hormai putrida e rancia* : → <S>i loda.

[XXIV 23, 8] *Il traditor cercando per quei greppi* : → Dovea esser divenuto una lepre.

Le battute sembrano quasi essere il prolungamento o la connaturata conseguenza del linguaggio e delle immagini troppo lontane dalla maestosità epica e documentano l'effetto comico che alcuni episodi del poema di inizio secolo sortiscono su un lettore di fine Cinquecento.

La descrizione della battaglia amorosa tra Ricciardetto e Fiordispina, uno dei luoghi più licenziosi del poema, scatena la penna del Modenese:

[XXV 68, 6-8] *Io senza arme in sù la rocca salto, / E lo stendardo piantovi di botto, / E la nemica mia mi caccio sotto* : ← Come coperta.

[XXV 70, 8] *Ma Dio sa ben con che dolor ne resto* : → Fuggito dal foco, non è scottato.

[XXV 56, 1] : ← Usciva Chione.

I tre casi sono riferiti al gemello di Bradamante, che si presta perfettamente al gioco di irrisione creato dalle note. Il primo utilizza la metafora bellica dello stendardo piantato in terra nemica, uscendo dall'espressione figurata per riguadagnare l'immagine dei due stesi sul letto. Cacciare sotto la ragazza, fuor di metafora, può associarla comicamente ad un lenzuolo che si usa per coprire il materasso. Come si vede, sono le parole di Ariosto a creare il contesto per il gioco ironico. Tassoni, semplicemente, lo incrementa, divertito o disturbato dalla metafora evidentemente allusiva a pratiche sessuali. Nel secondo caso, abbassa il tono da melodramma usato da Ricciardetto per descrivere il dolore seguito alla scoperta del suo inganno, che gli fa rischiare il rogo. La postilla gioca proprio con il campo semantico del fuoco, che non è riuscito a scottare il fratello di Rinaldo. Altrimenti detto: la sua *lamentatio* risulta poco partecipata, poco credibile. L'ultimo estratto istituisce probabilmente un paragone con Chione, fanciulla delle *Metamorfosi* di Ovidio, nota per la grande bellezza che la spinge a sfidare Diana. Riferito a Ricciardetto, che compare *en travesti*, il riferimento vuole ottenere un effetto comico.

Nell'episodio di Astolfo sulla luna, poi, c'è una serie di postille che scherza sulla sparizione dei cattivi sentimenti dal mondo:

[XXXIV 75, 3] *E l'otio* : ← È perso?

[XXXIV 75, 4] *Vani disegni* : ← So(n) persi.

[XXXIV 75, 5] *I vani desideri sono tanti* : ← So(n) persi?

È chiaro che il gioco incalzante è motivato dalla valutazione dell'affermazione ariostesca come di qualcosa di assurdo. Solo che anche Ariosto scherza. Si veda sullo stesso meccanismo anche la battuta successiva, che gioca con l'immagine tradizionale delle lance fracassate. A giudizio del postillatore, la cosa avviene troppo spesso:

[XXI 10, 3] *Ma la sua debil lancia andò in fracasso*: → Bisogna che a quei te(m)pi le lance si troncassero per ogni la.

Tassoni ha una particolare attenzione all'incrociarsi di lance. Rileva, in una postilla già riportata, che Orlando ne usa una integra contro Mandricardo (c. XXIII), dopo che il narratore aveva detto che la sua era andata in frantumi quando aveva liberato Zerbino poco prima. Riflette a lungo sull'uso della lancia magica da parte di Bradamante. La nota lavora sul fatto che le lance si frantumano costantemente al primo colpo, come fossero di cartone. Di nuovo l'ironia tassoniana si giustappone a quella (non compresa come tale e al massimo giudicata involontaria) ariostesca, che già manipola ampiamente il materiale ereditato dai romanzi cavallereschi. Il processo si può riassumere così:

1) Tradizione dei romanzi cavallereschi. Formazione del topos tradizionale (spesso le lance si frantumano per la possanza dei guerrieri).

2) Ariosto gioca con la verosimiglianza del topos (le lance si rompono in continuazione e a bella posta).

3) Tassoni sottolinea ironicamente proprio l'inverosimiglianza dell'immagine ariostesca, riconoscendola (anche per Tassoni il punto è che le lance si rompono troppo facilmente e di continuo), ma non ritenendola adatta a un poema epico, probabilmente giudicando involontario il lavoro di manipolazione del materiale tradizionale e quindi reagendo con una battuta o con una caricatura, che rende scoperta l'operazione ariostesca. Il tono già comico della scena viene quindi abbassato ulteriormente o per meglio dire viene reso integralmente comico. Il gioco contrappuntistico con la materia alta viene reso scoperto e invalidato. Se Ariosto lascia intravedere nel chiaroscuro che il cielo è di carta, Tassoni accende la luce e ne indica la sagomatura in cartone, scoprendone la finzione.

Un'ultima variante del meccanismo ironico usato nelle postille consiste nell'apprezzamento antifrastico:

[III 68, 1-5] *E se forse ti pensi, che ti vaglia / [*] / che abbarbaglia* : ← Belliss(im)o avertim(ento).

[V 74, 6] *Vè come Amor ben* : → Sei benis(simo) trattata.

L'uso di espressioni del genere è una riprova della paternità tassoniana del testo, dato che la nota «belliss.^o» è molto diffusa anche in altri postillati, come quelli all'*Elezione di Urbano VIII* e al *Mondo nuovo* di Stigliani. Gli elogi profusi con entusiasmo posticcio servono a far risaltare per contrasto proprio la brutta fattura, ottenendo un effetto farsesco:

[X 29, 1-3] *Io stò in sospetto; e già di veder parmi / DI questi boschi orsi, ò leoni uscire, / [...]* Natura armi : ← Esprim<e> beniss(im)o il duo<l>.

[XXII 17, 7-8] *E levata la pietra, ov'è sepolto, / Per lui sarà il palazzo in fumo sciolto* : ← Diffusam(ent)e si descrive tutto. Gra(n) robba.

[XXIX 65, 1-2] *o che pigliasse / Tanto disconcio nel mutar l'anello* : ← Gra(n) fatto.

[XXXIX 79, 7-8] : ← Sagg<ezza>.

Analizziamo rapidamente i quattro esempi. Nel primo Olimpia abbandonata denuncia la paura che le fiere possano uscire dai boschi a divorarla. Per il Modenese questa considerazione non è in linea con la disperazione che dovrebbe esprimere la donzella. Nel secondo estratto si critica il fatto che nel libro magico sia descritto tutto il meccanismo per distruggere il palazzo di Atlante. L'eroismo del gesto di Astolfo ne risulta cancellato, dunque la trovata ariostesca è salutata sarcasticamente («gran robba»). Nel terzo caso, invece, si commenta la ridicola uscita di scena dal poema della bella Angelica la quale, nel distico finale dell'ottava citata «levò le gambe; e uscì dell'arcione, / e si trovò riversa sul sabbione» (XXIX 65, 7-8). Nel quarto caso, infine, si prende in giro Agramante che non mette guardie a sorvegliare il probabile arrivo dei nemici, essendo troppo sicuro di non essere seguito. Il suo atteggiamento sciocco viene ostentatamente ritenuto saggio.

L'espressione più comune di questi apprezzamenti rovesciati è quella di “bello”. Qui i casi sono davvero tanti. Ne riportiamo alcuni esempi:

[IX 2, 1-2] *e mi rallegra / Nel mio difetto haver compagno tale* : → el tra(n)sito.

[XLIII 147, 1-5] *Benchè Rinaldo con pochi denari / [*] / Quindi mutando bestie e cavallari* : ← O bello avertime(n)to.

[XIV 119, 7-8] *e vola / Né l'acqua, e nel pantan fin'à la gola* : ← Volar fino <a> la gola nel p<an>tano. O be<llo>.

[XLVI 11, 5] : → Bella pare(n)tesi.¹

[XXXI 1] : → O che bella canzonetta.²

Nella maggioranza delle occorrenze il postillatore scrive semplicemente bello, ritenendo superflue ulteriori precisazioni:

[XXIII 64, 5-6] *Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo, / Sente dentro aggelarsi, e trema alquanto* : → Bello.

¹ Riferito a «o ch'io vaneggio».

² Riferito al prologo sulla gelosia del XXXI canto, dal tono patetico volutamente caricato.

[XXIV 39, 6-7] *Punito esser debbo io, che cieco fui: / Cieco a dargline impresa :* ← Bello.

[XXV 92, 3-4] *e non conchiuse, / Fin che non vide tutto il foglio pieno :* → Bello

[XXVIII 24, 6] *Per gire a Roma, e gito era a Carneto :* → Bello.

[XXIX 70, 4] *Dicea Orlando, Camina, e dicea invano :* → Bello.

Se si scorrono le postille prestando particolare attenzione ai toni usati si possono ricostruire i vari livelli di disturbo e i diversi tipi di reazione che lo scrittore modenese prova per quello che legge. Si passa dal tono neutro alla leggera ironia, al sarcasmo, all'incredulità, al fastidio che può sfociare in un'aggressione violenta e "minacciosa" contro l'autore e i suoi personaggi. Alle volte il processo è visibile in punti particolarmente indigesti al postillatore, come in alcune stanze relative alle azioni eroicomiche di Ruggiero o come nell'episodio licenzioso di Ricciardetto e Fiordispina o quello dalla morale libertina e spregiudicata di Astolfo e Jocondo. Lo scrittore modenese reagisce come un lettore tipo che si trovi continuamente davanti solicismi pedestri. Talvolta li affronta con un sorriso, in altre occasioni monta un'ira che lo spinge a scagliare strali e invettive. In ogni caso il rapporto con il testo è dialettico e sembra essere in "presa diretta". Si ha cioè sempre l'impressione di assistere ad un'istantanea, in cui il postillatore fotografa sia l'errore ariostesco che la sua immediata reazione logica ed emotiva nel trovarsi di fronte ad esso. Le postille sono certamente più adatte di altre forme di scrittura a restituire l'immediatezza del fotogramma, ma viene il sospetto che il mostrarsi così soggetto all'emotività estemporanea sia in alcuni casi una posa volta ad ostentare naturalezza. La presenza di una strategia retorica ben precisa alla base delle postille diventa evidente nel rapporto diretto che alcune di esse istituiscono con chi narra il poema e chi agisce al suo interno.

3. Esiste, infatti, un gruppo di annotazioni che si rivolgono senza intermediari ad autore e personaggi:

[II 55, 5-6] *Ch'immantinente, che lo mostra aperto / Forza è ch'il mira abbarbagliato reste :* ← Che ne sai tu, et o(n)de?

[V 27, 1-2, 5] *Fatto in quel tempo con Ariodante / Il Duca havea queste parole, ò tali / [...] cominciò il mio amante :* ← Onde lo sai tu? E così dist<an>te poi?

Le interrogative retoriche sono una richiesta di spiegazioni e intavolano quasi un interrogatorio.

Quando Ariosto parla genericamente, nel corso dell'assedio di Parigi, dell'assenza tra i cavalieri africani di qualcuno in grado di essere al pari dei paladini (XVIII 46, 5-8), la nota lo chiama in causa in prima persona: «E non li potevi numerare». Il postillatore sembra cercare un confronto *vis à vis* con il narratore, mettendolo con le spalle al muro, inchiodandolo alle più piccole delle sue inadempienze.

Un altro caso legato alle ultime parole di Zerbino, sussurrate con un filo di voce: «Non credo, che quest'ultime parole / potesse esprimer si, che fosse inteso» (XXIV 85, 1-2). Il postillatore è pronto a cogliere in fallo di coerenza logica l'autore: «Se du(n)q(ue) non fu inteso, ond<e> le sai <?>».

Con i personaggi si mette in moto lo stesso meccanismo:

[I 44, 5] *che non mi sia più grata?* : ↔ No'l vedi tu? Se è.

[XVIII 148, 7] *Grida, Fanciullo, gran briga ti diede* : ← Bravo. Co(n) u(n) fanciullo.

Come si vede, gli eroi del poema sono oggetto di rimbrotti diretti. La prima postilla si rivolge a Sacripante, che sta riflettendo sull'ingratitude di Angelica, spingendolo quasi ad accettare l'idea che effettivamente la fanciulla non si senta in debito nei suoi confronti per i servizi offertile. Nel secondo caso Rinaldo viene sgridato perché si accanisce contro Dardinello, ancora fanciullo.

In alcuni casi agli eroi fallaci del poema sono ricordate le loro inadempienze con maggior veemenza:

[XXIV 95, 8] *ch'era sua sposa* : ← Sposa? Non ti vergogni a dirlo?

[XXX 32, 5-8] *C'ha potuto giovare al petto mio / [*] / Se un'altra non minor se n'è già accesa* : → <C>o(n)tra c. 24, st. 95. <T>u l'incitasti!

Le due osservazioni sono connesse. Nel primo caso parla a Doralice, che sfacciatamente ammette di essere stata promessa sposa di Rodomonte, prima di voltargli le spalle in favore di Mandricardo. Tassoni moraleggia, invitandola direttamente a vergognarsi. La seconda stanza citata è utilizzata per rinfacciare alla stessa fanciulla l'incoerenza con la precedente. Nel canto XXIV lei aveva spinto Mandricardo contro Rodomonte («ora ti potrà giovar l'esser gagliardo»), in questo invece piange paventando la perdita dell'amante nel caso in cui Ruggiero lo uccida in duello. È una delle tante incoerenze registrate nei personaggi. Solo che questa postilla va direttamente all'origine, parlando a Doralice in persona.

Anche in questo gruppo di annotazioni non manca lo spunto ironico. C'è ad esempio un suggerimento dato a re Astolfo, che chiede consiglio a Jocondo per l'atteggiamento da assumere nei confronti della moglie fedifraga. Alla domanda del re «Che debbo far, che mi consigli frate» (XXVIII 45, 1), Tassoni risponde: «Co(n)fessati».

I rimproveri dello scrittore modenese, mai imparziali, in questi casi assumono i toni di un vero e proprio processo. Quelli qui riportati sono espedienti retorici, trucchi volti ad ottenere maggiore efficacia nelle critiche che si portano agli imperfetti abitanti del mondo ariostesco. L'accademico umorista non è estraneo a giochi di questo tipo, volti a dimostrare la propria bravura nella difesa di una tesi, anche se paradossale. Nel *Discorso in biasimo delle lettere*, così come nell'*Elogio del Boia*, adopera tutte le sue arti retoriche allo scopo di sostenere una tesi indimostrabile. Il principio è «aggredire l'opposto del predicato con non minore impegno del predicato stesso, il disvalore a confronto del relativo valore, la qualificazione e quantificazione negative non meno che le positive [...] in una parola le antitesi più che le tesi».³ La prospettiva del postillato è diversa, ma anche qui sono presenti tracce di un processo dialettico, agonistico con il testo. Atteggiamento singolare, ma non unico.

Un altro postillatore eccentrico come Galilei, usa strategie simili nei confronti di Tasso, che spesso apostrofa direttamente: «E a qual migliore occasione serbate voi, signor Tasso, la comparazione de' cani dietro alla cagna che va a cane? [...]».⁴ L'appello al poeta sorrentino ha i toni dell'invettiva, dell'accusa violenta ed incalzante: «Ah, Dio, Sig. Tasso, eh questi sono i vostri eroi?».⁵ Come è noto, Galilei è incline all'elogio di Ariosto, ma anche al poeta tanto amato sono rivolte alcune considerazioni: «Vedete voi, se aveste potuto leggere questo libro avanti la publicazion del vostro *Furioso*, come molti vanno dicendo, beato voi! Avreste imparate mille belle cose».⁶ Il tono, poi, non evita toni patetici, come nel caso in cui (ironicamente) si simula disperazione perché il poeta reggiano non ha potuto imparare a verseggiare dal suo scarso emulo sorrentino: «Oh Ariosto, dove sei tu ora, che non corri ad imparar queste rare, stupende e miracolose invenzioni?».⁷

³ P. Pulciatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. lxxvi.

⁴ G. Galilei, *Scritti letterari*, cit., p. 161.

⁵ *Ivi*, p. 168.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 200.

Pratiche di questo tipo, che simulano uno scontro *in presentia* con l'avversario, utilizzando marche di oralità in un discorso scritto, spingono il postillato nella direzione di un esercizio retorico in cui si cerca con la bontà della propria *ars loquendi et scribendi* di smontare l'avversario. Chiamare apertamente alla sbarra degli imputati colui che racconta la storia fa supporre che ci sia una componente di gioco di abilità nel postillato. Si è in un tribunale in cui si celebra un processo che vede Ariosto e i suoi personaggi colpevoli di continue sconvenienze, con il postillatore che esercita contemporaneamente il ruolo di pubblico ministero e quello di giudice. Va precisato che *marginalia* di questo tipo fanno capolino solo occasionalmente e rappresentano un'esigua minoranza delle 2600 note apposte sull'esemplare. Sono testimoni, però, dell'eccentricità dell'autore e riprova della non neutralità delle postille, disponibili non solo alla presa in giro dell'autore e dei personaggi con moduli ironici ma anche allo scontro diretto, fortemente antagonistico.

Ci sono poi casi in cui il chiosatore non parla ai personaggi, ma per bocca dei personaggi. Assumerne le veci è un atteggiamento leggermente diverso rispetto a quello finora descritto. Non si è più nel foro, si interpretano direttamente le parole e le azioni degli eroi, in un tentativo, forse, di comprenderne meglio i comportamenti così facili all'errore e al ripensamento. Le parole che si leggono sono al limite tra la didascalia che riporta il pensiero del personaggio e il discorso libero indiretto. Questo processo riguarda anche il narratore, almeno in un caso:

[XIX 70, 3-4] *C'haveano chi lor potria di se à lor posta / Ne la piazza, e nel letto far periglio* : → <In>te(n)dami chi <p>uò.

Il postillatore fornisce le parole alla sconsolata voce narrante che si rende conto della propria oscurità. L'effetto che si vuole ottenere è comico e va nella direzione della perdita di autorità del narratore.

Per quanto riguarda i personaggi, invece, i casi riscontrati sono tre:

[XX 5, 4] *Habbia de la mia stirpe il nome in pronto* : ← Et non so chi tu sia.

[VII 58, 7] *Che in arme l'opere sue così preclude* : ↔ perché mi tenevi nel castello, du(n)q(ue)?

[XLIV 54] : ↑ Se Amone, dice Rugg(ier)o, fa sposa di Leone Brad(aman)te che farò io? Debbo uccidere il vecchio per ve(n)detta?

Nel primo caso si commenta l'affermazione di Guidon Selvaggio, il quale sostiene che tutti conoscono la sua casata per chiara fama. Il postillatore

sminuisce il tono orgoglioso delle parole affermando di non sapere in fin dei conti chi sia questo personaggio. Non è chiaro se Tassoni si rivolga al guerriero parlando per sé o dando voce, invece, a quello che pensa in quel momento Marfisa, a cui il discorso è indirizzato. Nel secondo caso la nota si rivolge direttamente a Melissa che, assunte le fattezze di Atlante, ricorda i doveri cavallereschi a un Ruggiero intorpidito dalle notti con Alcina. La postilla punta a mettere in luce una contraddizione logica. Perché il mago incita il giovane a combattere se lui stesso ne ha congelato l'esistenza nel castello? È chiaro che a parlare è Melissa e non il padrino di Ruggiero, quindi l'osservazione tassoniana non sembra essere calzante, ma qui la cosa da rilevare è che si dà voce senza filtri ai pensieri che ha o dovrebbe avere l'eroe. Chi parla nella nota a margine non è Tassoni, ma il progenitore estense in prima persona. Un meccanismo analogo avviene nell'ultimo esempio. La nota al margine parafrasa e riscrive i ragionamenti dell'eroe, usando toni sbrigativi che banalizzano la questione, abbassando a livello colloquiale quello che è detto nel verso ariostesco. «Debbo uccidere il vecchio per vendetta», infatti, ha l'accento di un'espressione tipica del giovane innamorato a cui, in un meccanismo tipico del teatro comico, il padre dell'amata impedisce il matrimonio. Ed è effettivamente così. Ma il tono basso e spiccio è per l'appunto da commedia degli equivoci, più che da romanzo cavalleresco. Facendo una parafrasi di questo tipo il postillatore degrada la materia, ne fornisce una versione diastraticamente più bassa. Un procedimento di questo tipo è probabilmente consequenziale alla distanza tra il linguaggio, che si mantiene quasi sempre su un tono formalmente alto, e i comportamenti dei personaggi, che in alcuni episodi non sono in linea con le parole usate per descriverli. Una delle ultime postille commenta significativamente il matrimonio che fonda casa d'Este come «finale da commedia». Anche nel progetto avventato di uccidere Amone, Ruggiero dimostra di essere perfetto per l'opera buffa. Quindi restituisce una voce coerente con quello che dovrebbe essere il pensiero del cavaliere, che non gli fa certo onore. In una prospettiva che nega recisamente l'accostamento e la mescolanza di generi Tassoni evidenzia la contraddizione mettendo in bocca all'eroe, in modo teatrale, quello che realmente pensa, mostrandone in tal modo la mancata sintonia con il canone epico che dovrebbe essere rappresentato.

4. Questo metodo è diffuso nelle note. Spesso il postillatore abbassa il registro dei versi. Lo fa con l'ironia, come si è già visto:

[XXXI 25, 5-6] *Il mondo era già tanto oscuro e bruno / Che tutti i colpi quasi ivano in fallo* : ← Chi ha v<e>duto co(m)batt<ere> ciechi lo dica.

Il combattimento in questione è caratterizzato dalla grande foschia che non permette di veder nulla, perché l'imbrunire è già passato da un pezzo. Questo dettaglio fornisce un colorito buffo alla battaglia, combattuta quasi alla cieca fino a quando Rinaldo chiede all'avversario, che scoprirà essere il fratello Guidone, di differirla fino al mattino. Come spesso accade, in Ariosto c'è già una interpretazione ironica di alcuni clichés tradizionali, da un lato perché sono desueti e tendenzialmente inverosimili, dall'altro perché lui stesso gioca con l'effetto che fa l'applicazione di *topoi* anacronistici. Tassoni rileva le conseguenze dell'operazione ariostesca e le rende esplicite, sintetizzandole brutalmente nelle note al lato dei versi. In alcuni casi riprende e accentua il tono farsesco che già è in Ariosto, mostrandosi sempre sensibile all'utilizzo di immagini che sembrano appartenere ad un genere poetico meno nobile.

Nel XXVI canto, ad esempio, Marfisa, pregata dai compagni, si leva l'armatura e si veste da donna: «Marfisa à preghi, de' compagni havea / Veste da donna, et ornamenti presi» (XXVI 69, 1-2). In questo personaggio la coesistenza della donna con il guerriero è molto sproporzionata verso il lato bellico. Quando si veste in modo femminile, a Tassoni sembra un travestimento posticcio e quindi commenta: «Volea(n) fare u<na> comedia <?>».

C'è poi l'uso reiterato del termine stallone, rivolto in genere all'esuberante Ruggiero ma non solo:

[VII 27, 8] *Né può tanto aspettar, ch'ella si spoglie* : ← Bravo stall<one>.

[X 114, 5-6] *Del destrier sceso, à pena si ritenne / Di salir'altri: ma tennel l'arnese* : ← <...> stallone?

[XXV 49, 3] *E piacquer molto a l'appetito mio* : ← Stallone.

[XXXVIII 34, 7] *fur tutti montati* : → Dallo stallone.

“Stallone” è voce presente nelle prime edizioni del *Vocabolario della Crusca*, ma l'accostamento al cavallo ogniquale volta si dimostri incontinenza sessuale mira ad evidenziare (o creare) effetti burleschi. È particolarmente significativo, però, che Tassoni usi lo stesso appellativo anche nel quarto caso citato, laddove è fuori luogo. Nei primi tre casi, infatti, l'allusione al cavallo da monta è giustificata. Sono luoghi in cui Ruggiero è in preda a incontenibile foga sessuale nei confronti di Alcina (canto VII) e Angelica (canto X). Nel terzo esempio, invece, è Ricciardetto il protagonista. Anche in questo caso l'appetito

di cui parla il verso è quello sessuale. Nell'ultimo esempio, invece, il protagonista è Astolfo, che si dirige su Biserta per la resa dei conti finale con il suo esercito incantato. I cavalli sono montati normalmente da cavalieri, ma parimenti è utilizzato "stallone". Questo esempio serve a mostrare come alcune postille siano scritte a sproposito. È improbabile che Tassoni non colga la differenza tra il montare con allusione sessuale ed il salire sulla cavalcatura. È possibile allora che la penna scatti automaticamente alla sola parola "montare", ritenuta inappropriata a prescindere dal contesto. Sono presenti casi in cui la nota si concentra su una sola parola, in genere sottolineata, o una sola espressione, ignorando il contesto. In questo caso, anche se i versi non hanno nulla di burlesco, è l'espressione stessa ad avere per il postillatore un significato osceno e quindi va accomunata alle altre tre, che oscene lo sono esplicitamente.

In casi come questi le note scherzano con qualcosa che è già buffo. Ma ci sono anche situazioni in cui il commento di Tassoni cozza con il tono tragico ricercato da Ariosto. Nel *Furioso* il registro può oscillare dalle tinte più vernacolari e boccaccesche di certe novelle all'alta elegia per la morte di Brandimarte e quella di Isabella. Nelle note, invece, Tassoni cerca di uniformare il registro, facendolo tendere sempre al basso:

[XLIII 169, 5-6] *Pallido, come colto al matutino / È da sera il ligustro, ò il molle acanto* : ← Orlando ligustro o acanto.

La battaglia di Lipadusa si è appena conclusa. Orlando guarda il corpo esanime di Brandimarte steso a terra. La postilla fraintende, attribuendo il paragone vegetale al Conte, mentre il soggetto è l'amico morto. Al di là di questo, il tono elegiaco (il cui utilizzo nell'epica è osteggiato da Tassoni) è vanificato dalla postilla, che banalizza la similitudine, riducendo l'atmosfera tragica dei versi.

In altri casi la nota a margine vira più decisamente verso il burlesco. Quando Ruggiero, stretto nell'ennesimo vicolo cieco che lo porta a combattere con Bradamante per darla a Leone, progetta di morire, rivolge al principe bizantino una confessione che mostra tutta la maturazione del personaggio:

Piaccia a te ancora, se privo di lei
 Mi son, ch'insieme io sia di vita privo;
 che più tosto senz'anima potrei,
 che senza Bradamante restar vivo.
 Appresso, per averla tu non sei

Mai legittimamente, fin che ch'io vivo;
che tra noi sposalizio è già contratto,
né duo mariti ella può aver a un tratto.
(XLVI 37)

Poche parole a lato riassumono e fanno da commento: «S'havea fatto becco, per co(n)vincerlo». La solennità del discorso e del comportamento leale di Ruggiero viene inficiata con un forte abbassamento nel comico, sancito dall'uso del termine burlesco "becco".

Anche nel caso che segue l'operazione compiuta dalla nota è la stessa. Il soggetto è ancora il capostipite estense che, accompagnato dalla sorella, fa strage di nemici, i quali fuggono a gambe levate: «Non restava arme à chi fuggia migliore, / Che quella che si porta più di sotto» (XXVI 25, 3-4). L'arma cui si allude è il cavallo, ma il commento del postillatore allude a qualcosa di più vernacolare: «Fra le ga(m)be e<h?>». Come si vede, in questo caso non è il tono usato da Ariosto a giustificare la nota. Anzi si crea un contrasto, un effetto di straniamento, uno stridore tra il linguaggio ariostesco e quello tassoniano, secco, brusco, ispirato ad un basso realismo. Casi simili non sono rari. Se ne vedano altri due.

La postilla seguente si inserisce in un verso che parla del compianto Alfonso, marchese di Pescara. Tassoni ironizza su una parola che forse gli sembra inadeguata al luogo («scannato», XXXVIII 33, 7), riconducendola ad un campo semantico più basso: «<S>ì d(e)l porco». Forse ironizza su un termine improprio o forse la nota, poi cancellata, è dovuta ad un'avversione per il marchese, poco innanzi definito «vile» (29, 7). In ogni caso rimane l'abbassamento in un luogo encomiastico in cui Ariosto mantiene sempre un tono solenne e decoroso, definendo Alfonso «il miglior cavallier di quella etade» (33, 8).

Anche altrove si nota un gioco simile sul registro stilistico. Nel verso si trova sottolineato «i vescovi, e gran chierici» (XXXVIII 22, 5), che viene così commentato: «<Et> non gra(n) besconi». Stando al vocabolario della Crusca, dare a qualcuno del bescone non è proprio un elogio: «In vece di Besso, che vale sciocco». Il termine usato crea un repentino abbassamento di tono, inficiando l'immagine presente nei versi.

Gli stessi eroi del poema sono deformati da raffigurazioni ironiche che giocano al ribasso, imponendo una connotazione buffa laddove non si comportano in modo adeguato alla rigida altezza epica:

[XXXVI 20, 4] *venir di sdegno* : → E di furor si strugge.

[XXXVIII, 3] *eccellente* : ← Dottores<sa> nel fila<re>.

[XXXIX 55, 7-8] : ← Ufficio di facchino.

Nel primo caso il soggetto della presa in giro è Marfisa disarcionata da Bradamante. Nel secondo l'obiettivo resta l'amazzone, che cambia partito e confessione religiosa in modo fulmineo. Presentandosi a Carlo, fino a un istante prima nemico acerrimo, ne tesse grandi elogi e questo provoca il sarcasmo del postillatore, che la considera un'opportunista servile. Nel terzo caso Dudone si carica in groppa Orlando matto legato come un salame, immagine il cui *côté* comico è evidenziato dalla postilla.

La progenitrice degli Estensi è oggetto di note interessanti:

[XI 19, 1-2] *de la sua dolce e bella / E carissima donna Bradamante* : ← Monaca.

In questo caso, Ruggiero vede un gigante rapire un golem di Bradamante, evocato da Atlante per condurre il suo *protégé* nel sicuro alveo del castello degli inganni. La descrizione della promessa sposa probabilmente sembra al postillatore quasi ridicola se paragonata a quella di Angelica nuda, da poco scampata agli amorosi assalti dello stesso Ruggiero. La parola "monaca" qui irride e smonta la delicatezza della descrizione, certamente già di per sé maliziosa, soprattutto in quel "carissima" che evidenzia la volubilità e la poca fedeltà di Ruggiero, di cui solo pochi versi avanti si era detto che «di Bradamante più non gli sovviene» (XI 2, 5).

Un altro caso su Bradamante. La guerriera, disperata per la lunga assenza dell'amato, nel XXXV canto si risolve ad andarlo a cercare nel campo pagano. Le si para innanzi Ferraù. Lei accetta di sfidarlo, pur dichiarando che avrebbe preferito incontrare un altro. E così prosegue:

– E chi? – Ferraù disse. Ella rispose:
– Ruggiero –; e a pena il poté proferire;
e sparse d'un color come di rose
la bellissima faccia in questo dire.
soggiunse al detto poi: – Le cui famose
lode a tal prova m'han fatto venire.
Altro non bramo, e d'altro non mi cale,
che di provar come egli in giostra vale.–
(XXXV 76)

L'ottava è riportata per intero a beneficio di una maggior comprensione del meccanismo straniante operato dalla postilla. Ariosto bilancia perfettamente le due anime della donna e del guerriero, rispettivamente nella prima e nella seconda quartina. Prima Bradamante arrossisce pudica, dopo si cala l'elmo e sfida l'avversario a singolar tenzone. Si è già avuto modo di mostrare quanto il postillatore non approvi la doppia natura della fanciulla. Il commento che fa a questa stanza, ne è ulteriore conferma: «Modesta». Se Ariosto cerca, con il sorriso a fior di labbra, di giocare con la verosimiglianza dei suoi personaggi, giungendo fino al limite della credibilità senza mai oltrepassarlo, prendendo in giro i topoi cristallizzati della letteratura cavalleresca senza mai negarli, Tassoni getta bruscamente la maschera. Nella *Secchia*, ma anche nel postillato. Bradamante, infatti, da un lato risulta davvero modesta e vereconda solo per poi rovesciarsi in macchina da guerra. La postilla, con quell'unica parola, scopre il gioco ariostesco degli opposti che non si escludono, smentendo la possibilità della non scelta, impossibile per chi è immerso nel paradigma post-tridentino, se non attraverso la catabasi eroicomica.

5. Questa propensione a giocare con le immagini e le parole anche dove i versi ariosteschi non sono che un pretesto dota il lavoro tassoniano di momenti di indipendenza dal testo annotato. Il postillatore inventa una serie di piccoli giochi di parole, veri e propri *divertissement* che prendono spunto dal suono di alcuni emistichi su cui si equivoca e si inventa:

[I 33, 7] *Ch'ad ogni* : ← Cade?

[XXIII 25, 2] *Ch'a Vallom* : ← Cavallo(m)br<osa>.

[XXV 80, 7] *Fuor ch'ò Ruggier* : → Forca.

Come si vede, il testo d'origine in questi casi fornisce solo il significante da manipolare. In questi due esempi si lavora sui limiti delle parole, deformando i quali se ne ottengono di nuove. Così «ch'ad o» diventa «cade» e «ch'a vallom» diventa cavallombrosa, «fuor ch'à», «forca». Ecco altri casi:

[XIV 45, 5] *l'Ebreo Sansone* : ← Ebro?

[XXXI 50, 5] *Et orsi, e capre* : → Torsi?

[XLII 79, 3] *che in otto* : ← Chiotto.

[XIV 11, 2] *per schiera* : ← Peschiera.

Spostando una lettera o due e cucendo più parole fra loro se ne ottiene una nuova. È un *ludus* che non tiene conto del significato, ma deforma il significante, equivoca sul suono:

[XII 79, 6] *Capace à pena*: ← Ch' à pace a p<ena>.

[XIII 69, 8] *giovìn pianta*: ← Giove i(n) pi<anta>.

[XIII 47, 5] *Ma la Maga gentil*: ← Mala, ge(n)til.

Altri esercizi di deformazione lavorano sul significato:

[XII 59, 4] *appar'e dispar'*: → L'ha paro, e disparo.

[VII 24, 2] *Sperando che fosse ella; il capo alzava*: → Battea la battuta.

[X 93, 5] *nel Canto*: → Io no, nella prosa!

[XVIII 127, 2] *col figliuol d'Otone*: ← Di rame.

Le ultime due note sono vere e proprie battute scherzose. Se l'autore del poema afferma di aver già detto una cosa nel canto, il postillatore ribadisce che lui invece l'ha scritto in prosa a lato. Poi c'è il figliuolo di Ottone, che è chiamato "rame" giocando sul doppio significato di nome proprio e di lega di metallo. I versi ariosteschi in questi estratti non contano in quanto le parti sottolineate sono completamente estrapolate dal contesto. Detto altrimenti, l'oggetto della postilla non è quello che dice Ariosto, ma la postilla stessa.

A volte, però, il rapporto con il poema è presente, pur restando esile. Le originali neoformazioni tassoniane prendono in giro espressioni ritenute ingenue o inutilmente ridomandanti. Rimane in questi frangenti, quindi, una forma di commento:

[XVIII 143, 3] *fischando col fischetto*: → Correr co(n) le ga(m)be.

[XXV 64, 8] *Sento in maschio di femina mutarmi*: → Mutata se(n)te mu<ta>rsi dopo? Me(n)tre muta, et se(n)te che è mutata?

Nel primo esempio si fa il verso ad un'espressione pleonastica. Nel secondo si gioca sul poliptoto di mutare, declinato quante più volte è possibile in un solo rigo. Ma qui resta la riflessione, seppur in forma di celia, sul meccanismo ovidiano della trasformazione, mal costruito da Ariosto, che fa avvertire la sensazione della metamorfosi dopo che essa è avvenuta.

Nel caso che segue la nota può nascere dall'eccessiva vicinanza semantica tra Galeotto e Naviglio o forse fare un gioco di parole con il nome del personaggio storico Galeotto del Carretto⁸:

[X 44, 7] *Galeotto* : → Galeotto del Naviglio.

Ariosto gioca spesso con i nomi di personaggi secondari, declinandoli in vario modo durante le battaglie.⁹ Dal canto suo, nella *Secchia rapita* l'*auctor* eroicomico offre continue deformazioni onomastiche. Basti ricordare i vari elenchi di Radaldo (I 32, 1), Rolandino (I 40, 1), Roldano (III 44, 1), che modificano il nome del Conte o Spinamonte per Rodomonte o gli stessi nomi di Potta da podestà e del conte di Culagna. Nelle lunghe rassegne degli sgangheratissimi eserciti si trovano continui giochi onomastici, alcuni eccessivi e ridondanti, che mostrano lo stesso gusto e la stessa perizia di alcune delle postille che stiamo riportando:

Di Bianca Pagliarola innamorato,
fatte avea già per lei prove diverse
e a lei, che gli arse il cor duro e gelato,
sempre di sue vittorie il premio offerse,
Or, additando il suo pensier celato,
un pagliariccio in campo bianco aperse,
ch'in mezzo un telo avea fato di maglia
e mostrava nel cor la bianca paglia.
(S.R., III 48)

Come si vede, tutta l'ottava è basata sulla ripetizione in figura etimologica di "bianca" e "paglia", che costruiscono il nome del personaggio Bianca Pagliarola.

Tornando al postillato, si trovano ancora nuove forme di gioco con il testo. Nei casi seguenti cavalca l'equivoco che i versi possono creare a causa della disposizione delle parole:

⁸ Cfr. anche la postilla n° 49 del X canto e la relativa nota a piè di pagina.

⁹ In particolare ciò accade durante l'assedio di Parigi: «Uccise di rovescio in una volta / Anselmo, Oldrado, Spineloccio e Prando» (XIV 123, 1-2). I nomi sono solo un elenco che serve a riempire il verso: «Di Torse Oberto, Claudio, Ugo e Dionigi»; «Gualtierio, Satallone, Odo et Ambaldo» (XIV 125, 3, 6) o a fare rima: «Divise appresso da la fronte al petto, / et indi al ventre, il maganzese Orghetto» (XIV 123, 7-8).

[XXVIII 6, 1-2] *havea assai grato / Fausto Latini, un cavalier Romano* : ← Fasto havea gran Cavali<er>.

[XXVIII 71, 5-8] *Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso* : → <S>coppieran(n)o <d'a>ffetto.

Nel primo verso citato «cavalier romano» è apposizione di Fausto Latini. Il modo in cui è composto il verso può però far intendere che sia complemento oggetto, cioè che Fausto Latini avesse al suo servizio, per l'appunto, un cavaliere. Nel secondo caso l'invenzione tassoniana consiste nel rendere letterale il verbo “scoppiare”. È la celebre fragorosa risata di Astolfo e Jocondo dovuta alla scoperta dell'infedeltà di Fiammetta. Scoppiare di risa è espressione idiomatica, ma nella nota diventa letterale.

Tassoni si mostra spesso nelle sue opere buon conoscitore di un linguaggio colorito e ricco di espressioni proverbiali. In un testo tendente ai toni aggressivi e ad un linguaggio deformante come *La tenda rossa* i casi da riportare sono tanti. La dedica del libello, al capitano Cinquadea, ha toni che si potrebbero già definire eroicomici. Il capitano è definito «Lanciascavezza di Marte».¹⁰ Poco dopo parla di «dar l'assalto con le trippe al castello di Gorgaferusa».¹¹ Il toponimo è ovviamente inventato. Anche le espressioni proverbiali non mancano: «Abbiamo a che fare con un mal bigatto, che non la vuole né cruda né cotta».¹² Il gioco con le parole, così congeniale al Tassoni burlesco, si produce anche nelle ripetizione in figura etimologica di parole inventate: «Ma cotesta vostra nasevolissima naserchia, ch'a voi fa pretendere il regno de' Nasamoni».¹³ Casi come questo ricordano da vicino gli “esercizi di stile” burleschi in cui il postillatore si produce nelle chiose sopra citate.

Il meccanismo di puntuale e continua deformazione può essere normale in un violento *pamphlet* contro un avversario, ma si ritrova anche nell'epistolario. Nelle lettere in cui l'autore si mostra seccato per qualcosa, si trovano colorite espressioni proverbiali: «Io ho speranza di vedere prima ch'io mora volare i monti, se m'occorre necessità d'andare in montagna»;¹⁴ «vi aggiungerò una coda contro quelli che l'anno veduto, di sorte che correranno al paglio de'

¹⁰ A. Tassoni, *La tenda rossa*, cit., pagine della prefazione (non numerate).

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 1.

¹⁴ A. Tassoni, *Lettere*, cit., I, n° 384, 15/7/1617, p. 335.

coglioni con Calandrino del Boccaccio»,¹⁵ Non mancano definizioni bizzarre, forse di nuovo conio: «Cotesti teologi da uva secca».¹⁶

Anche nel postillato al *Furioso* si trovano espressioni proverbiali a tinte forti:

[VI 12, 4-8] *vendicherommi a un punto; / [*] / E gli havrà dato morte di sua mano* : ← Quel che si castrò per far dispetto alla moglie.

[VI 59, 6-8] *E dice, ch'ella è Alchimia, e forse ch'erra / Et anco forse meglio di me intende; / a me par oro, poi che sì risplendea* : ← Tutto qu<el> che splende non è mica oro.

Come si vede, la ripresa del buonsenso popolare serve a prendere in giro le bassezze del poema. È un modo per screditarlo. Nel primo caso, si narra di Ariodante che si vendica del fratello per aver attaccato l'amata Ginevra, ritenuta responsabile della sua morte. Questo complicato gioco di cortesia e amore è preso in giro dal Modenese. Ariodante è come il marito che si fa del male per punire anche la moglie. Il secondo caso è una battuta che ridicolizza i versi ariosteschi. Si parla di alchimia e Tassoni banalizza dicendo che non è tutto oro quel che luccica.

Proverbi vengono utilizzati anche per ridicolizzare azioni degli eroi del poema, come nei casi seguenti:

[VIII 88, 1-5] *ch'Orlando [...] / non fece soggiorno* : ← Il manico dietr<o> l'accetta.

[XII 8, 5-6] *Dopo non molto giunse Briagliadoro, / Che porta Orlando disdegnoso e fiero* : ← E giu(n)to il cavallo, che porta il Re.

[XXIX 61, 3-4] *Così li piacque il delicato volto / Così ne venne immantinente ghiotto* : → <L>i piace il <v>olto, come il ca(n) la fava?

Nel primo caso si prende in giro la fedeltà estrema di Brandimarte all'amico Orlando, che segue dovunque vada come un cane fedele: «il manico dietro l'accetta». Il secondo caso è più enigmatico, dato che Orlando non è re. Probabilmente è un'espressione proverbiale usata in modo ironico, non necessariamente legato al testo. È forse possibile un riferimento agli scacchi, gioco già molto famoso nel XVI secolo e particolarmente praticato a Modena. Nel terzo caso il proverbio è addirittura volgare. Una forma idiomatica simile esiste ancora in Italia ed è diffusa con varianti dalla Toscana fino a Veneto e

¹⁵ *Ivi*, 5/08/1616, p. 296.

¹⁶ *Ibid.*

Lombardia. Il cane che lecca la fava allude a una persona che viene presa in giro e si ritrova a “leccarsi la fava da solo” come fa il cane.

Altre espressioni sono usate più volte:

[XV 45, 4] *O sia di grande, ò sia di picciol merto* : ← Stroppa busi, che ha che far il merto <?>

[XXXIX 72, 5] *Per man di Bradamante e di Marfisa* : → Stroppa busi e non d'altri?

[XLV 11, 6] *Come se state fossimo di cera* : → Stroppa busi.

L'espressione letterale significa “fissare (o puntellare) qualcosa di vuoto”.¹⁷ Intende probabilmente che il verso è un tappa buchi, cioè è superfluo. Nel primo caso, la cosa è esplicitata dalla nota stessa. Nel secondo intende dire che l'aver ricordato che sono state le due guerriere a far strage è ridondante, cioè è una zeppa del verso, essendo l'informazione già nota al lettore. Nel terzo si segnala un verso che è un abbellimento inutile del discorso.

I riempitivi di verso sono spesso bollati con un secco “superfluo”. In questi casi, però, usa un'espressione popolare. La cosa non va da sé. Usare espressioni bizzarre è consueto in Tassoni, una sorta di marchio di fabbrica, ma ha anche un uso pratico. Sottolinea la mancanza del livello epico necessario nel *Furioso*.

Espressioni colloquiali servono anche per altri motivi. Si veda il caso seguente:

[XL 1] : → Che ha che fare i gra(n)chi co(n) le balene?

La prima edizione del *Vocabolario della Crusca* recita: «Dicesi in proverbio, I granchi vogliono, o credon morder le baléne, quando, chi è spossato, si mette a offendere il potentissimo. Lat. *caprea contra leonem*». L'ottava di apertura del XL canto è chiaramente encomiastica. L'espressione in cui il debole offende il potente è utilizzata all'opposto, per criticare l'adulazione del poeta (il granchio) per il «magnanimo figliuol d'Ercole invitto», cioè il cardinale Ippolito d'Este (la balena).

In alcuni casi l'accostamento di versi che esprimono un tono elegiaco o tragico a espressioni popolari crea un effetto di straniamento eroicomico:

¹⁷ La decifrazione del modo di dire, tipico ancora di alcune aree della Lombardia e del Veneto, si trova in O. Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.

[XXVI 123, 8] *Se legata a la man non fosse suta* : → Gioco di fanciulli si lega il panicello.

Il soggetto è il duello tra Ruggiero e Rodomonte. Rodomonte colpisce Ruggiero stordendolo. Lui però ha la spada legata alla mano e quindi non la perde. La scena ha qualcosa di ridicolo, che Tassoni esaspera con il paragone ironico con il gioco dei bambini.

Simili, come tipo di intervento, sono le sentenze, cioè i giudizi categorici, espressi in modo secco, con poche parole, che danno un quadro, benché frammentario, delle idee di Tassoni su alcuni temi, in particolare morali:

[XVIII 3, 4, 7] *e bizarro* : → La bizzarria è vizio, né l'atto di Grifone fu vitioso.

[XXI 17, 2] *Che cerca briga* : ← È pazz<ia> il cercar brig<a>.

In alcuni casi si possono cogliere giudizi interessanti:

[X 46, 4-8; XLVII, 1-5] : ← Troppo morale scopertame(n)te.

Qui il postillatore critica l'allegoria morale molto evidente, di retaggio medievale, nella contrapposizione Alcina = lussuria / Logistilla = ragione.

Idee di etica del comportamento in guerra:

[XV 1, 3-4] *Gliè ver, che la vittoria sanguinosa / Spesso far suole il Capitan men degno* : → <An>zi, che <u>n capit(an)o <s>e(n)za ferite <n>on è stimato.

[XVI 23, 7-8] *Ma vulgo e popolazzo voglio dire / Degno, prima che nasca, di morire* : → <S>e(n)te(n)za in<g>iusta.

Nei due esempi citati il postillatore si mostra contrario alla possibilità di considerare un capitano valoroso se non è ferito in guerra. È a sua volta ingiusto ritenere la vita del popolo minuto priva di qualsiasi importanza.

Oltre alle osservazioni espressamente legate al *Furioso*, si possono dunque anche trovare spunti su altri argomenti. Ecco una postilla che denuncia posizioni geocentriche:

[X 56, 2] *Fin che 'l sol gira, ò il ciel non muta stilo* : ← Q(uest)o mai assolutam(ent)e.

Che il Modenese fosse di vedute nettamente tolemaiche sui moti del cielo lo mostra il quesito «se la terra si muova», introdotto nel 1616, che contrasta le teorie eliocentriche proposte da Galilei, discusse negli anni immediatamente

successivi alla pubblicazione del *Sidereus nuncius* (1610) e proibite dal Sant'Uffizio proprio nel '16.¹⁸ Del resto negli anni '10, al pari di Galilei, l'autore della *Secchia* era membro dell'accademia dei Lincei ed avrà avuto modo di seguire da vicino il dibattito provocato dallo scienziato pisano.

Anche altre posizioni disseminate qua e là si possono scovare e riportare. Ad esempio sui poeti mercenari:

[XXXV 25] *Ma i donati palazzi, e le gran ville* : ← <Qu>i dà nota alli Poeti mercenari et non veraci.

Il dichiarato disprezzo per i pennivendoli prezzolati, espresso tra l'altro nell'introduzione ai *Pensieri* intitolata *Perché l'autore non dedichi l'opere sue*, è talmente tanto diffuso e violento da essere uno dei motivi principali della fortuna di Tassoni in epoca risorgimentale, che attribuisce estrema importanza alla libertà del poeta dalla committenza dei potenti.¹⁹ L'osservazione apposta al margine di uno dei luoghi più noti del poema, quello in cui per bocca di san Giovanni Ariosto parla del potere dei poeti sulla storia, mostra, dietro un'apparente neutralità, un possibile fastidio per lo spazio e l'importanza che il poeta attribuisce ai poeti mercenari rispetto a quelli veraci, espresso in toni più netti in quest'altra chiosa dove la critica sembra dovuta alla lode del personaggio che è figura di Isabella d'Este. L'atteggiamento è per Tassoni marcatamente encomiastico:

[XII 5, 1-2] *Già mi vivea di mia sorte felice; / Gentil, [...] honesta e bella* : ← Si loda e<h>.

Un'altra postilla che rimanda ad idee espresse anche altrove dal Modenese è quella ai versi che descrivono la furia omicida di Marganorre arginata dagli amici: «Quel pazzo impeto al fin fu ritenuto / dagli amici con prieghi e forza onesta» (XXXVII 80, 5-6). Il furore, però, è per lo scrittore eroicomico una delle più potenti e incontenibili energie. Quindi esprime perplessità: «Forza hones<t>a ha ritener alla furia?». La furia, qui, non è tanto il *furor* animalesco

¹⁸ Il quesito è il 4.25, pp. 512-18 dei *Pensieri* nell'ed. cit. Tassoni parla dell'inserimento del quesito all'amico Barisoni in due lettere del 5 e del 12 marzo 1616.

¹⁹ Si veda ad esempio il breve profilo che ne traccia Settembrini, parlandone come di un «uomo libero in mezzo a un'età di servi e corrotta, pensò da sé, sprezzò ogni autorità, non dedicò mai un libro a nessuno, fu critico acuto, poeta d'ironia», in L. Settembrini, *Letteratura italiana*, vol. II, Torino, Utet, 1927, p. 272.

che priva Orlando dell'intelletto, ma è ira, che in chiave positiva è considerata nei *Pensieri* una delle più nobili, forti ed importanti passioni legate all'eroico: «Le più vigorose passioni dalle quali sia combattuto l'uomo sono senza alcun dubbio l'ira, l'amore, il terrore della morte, il desiderio d'onore e il timor d'infamia».²⁰ È un sentimento travolgente, che qui si conferma ritenere impossibile da frenare con “prieghi” e “ragioni”.

Tassoni è stato anche spesso tacciato di misoginia, per ragioni eminentemente biografiche (non si hanno notizie di amori e l'unico figlio naturale, Marzio, è di origine oscura), ma anche per alcune dichiarazioni nelle opere.²¹ Si riscontra una posizione avversa alle donne in almeno due postille:

[XXXVII 117, 3-4] *Che sempre à quelle sudditi saranno, / E ubidienti a tutte le lor voglie* : ← Dio coma(n)da, che la don(n)a soggiaccia a l'huomo, et per dio si giura da l'huom di soggiacere a le<i>.

[XXVII 1, 1-2] *Molti consigli de le Donne sono / Meglio improvviso, che ch'a pensarvi usciti* : → La ragi<o>ne sarà <v>ana <co>(n) loro <p>azzia.

La legge divina vuole che la donna sia inferiore e sottomessa all'uomo. Questa legge è rovesciata colpevolmente da Ariosto. Nel secondo esempio l'esclamazione misogina è più netta. La nota è a margine del proemio del XXVII canto, che parla dell'incostanza delle donne, preannunciando la libera scelta di Doralice per Mandricardo, e sentenzia che con le donne la ragione è impotente. Come si vede, il commento in questo caso prende spunto dal testo, ma in parte se ne distacca, dando sfogo al pensiero dell'autore sul gentil sesso.

Un ultimo curioso esempio riguarda la donazione di Costantino, di cui già Valla aveva mostrato la falsità, e su cui lo stesso Ariosto esprime perplessità. Al canto XVII si allude al saccheggio che il primo imperatore cristiano avrebbe fatto ai danni di Roma in favore di Bisanzio: «là le ricchezze sono / che vi portò da Roma Constantino: / portonne il meglio, e fe' del resto dono» (XVII 78, 4-6). Il commento mostra che Tassoni ritiene ancora veritiera la donazione: «Falso. Q(uest)a è ingratit(udin)e all'atto di Cost(antin)o g(e)n(er)oso». Il volo sulla luna offre occasione per un'espressione più esplicita circa la veridicità del documento: «Questo era il dono (se però dir lece) / che Costantino al buon Silvestro fece» (XXXIV 80, 7-8). La nota è in linea con la precedente: «Fu difetto di Cost(antin)o?».

²⁰ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 597. Cfr. anche p. 590 e 598.

²¹ C'è addirittura un breve saggio, molto datato, dedicato al rapporto di Tassoni con l'altro sesso: G. Rossi, *Il pensiero di Alessandro Tassoni sulla donna*, Bologna, Zanichelli, 1908.

6. Quest'ultima nota fa da *trait d'union* per passare a una serie di postille che denunciano un particolare interesse per la descrizione di fenomeni “scientifici” e di eventi storici. *Marginalia* di questo tipo si inseriscono nella critica puntuale e puntigliosa ad ogni forma di vaghezza, ma rispetto ad altre che fanno osservazioni di tutti i tipi sul malfunzionamento del poema, in questo caso le note sono più indipendenti dal testo di riferimento. Sembrano, cioè, più interessate a enunciare il fenomeno a cui alludono i versi che a denunciare lo sbaglio di Ariosto. Del resto il Modenese si ritiene più scienziato che poeta, come ha ben sintetizzato Puliatti:

Il profilo che Tassoni aspira a consegnare di sé [...] non è certamente quello del letterato (poeta o narratore) che tratta “cose leggiere”; ma è decisamente quello dello scrittore “grave”, soprattutto del “filosofo” e dello “scienziato” [...] oltre che dello storico e del politico.²²

Questo aspetto trapela anche dal postillato:

[XXXIV 88, 6-7] *la villana / Traer da i bachi le bagnate spoglie* : ← Si usa nelle città.

[XVIII 145, 3] : ← Come si numera(n) l'ho<re> in mare? All'hora non si tr<o>vavano horologg<i> da ca(m)pana.

Nel primo caso, Ariosto sta facendo allusione al filare delle parche,²³ ma l'annotazione si concentra sul riferimento alla produzione della seta, che si ottiene bagnando i bachi nell'acqua bollente per poi sciogliere il filo da loro prodotto. L'obiezione è sulla parola “villana”. I filatoi, infatti, si trovano in città e non nelle campagne. Il secondo caso è ancora più rappresentativo delle curiosità del poeta modenese, il quale trae spunto dal verso per chiedersi come si possa misurare il tempo in mare, non essendoci i campanili che scandiscono le ore nelle città e nei borghi. L'interesse per l'orologio è comune nel secolo del Barocco e l'impossibilità, secondo le conoscenze dell'età carolingia, di misurare precisamente le ore durante la navigazione rende inverosimili le parole ariostesche.

Diverse note mostrano il bisogno di spiegare precisamente quello che in Ariosto rimane vago. Osservazioni di carattere scientifico come queste

²² P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. iv.

²³ Cfr. le note a pag 1137 di Bigi nell'*Orlando furioso* (ed. cit.).

mostrano una netta cesura tra i due autori a confronto, l'uno inserito nel paradigma rinascimentale, l'altro già immerso nel secolo della rivoluzione scientifica. Gli interessi mostrati nel postillato sono, come nei quesiti, i più disparati e disordinati:

[XXVII 51, 7-8] *L'un d'un rosso [...] / e il color perde* : → Perde il rosso mal tinto? Questo lo acquista ben ta(n)to q(uant)o non imbianca.

Il processo di tintura dei vestiti non è ben rappresentato da Ariosto, quindi Tassoni corregge. Lo stesso succede nella descrizione del corpo di Pinabello:

[XXII 40, 1-4] *Giaceva Pinabello in terra spento / [*] / Spade in sua morte si fossero unite* : → È morto et versa sa(n)gue?

Il narratore descrive il sangue del *vilain* che si spande copioso in terra. La postilla si preoccupa della tenuta dell'immagine dal punto di vista medico/anatomico. Un morto, infatti, dopo pochi minuti smette di versare sangue.

Ci sono poi note che commentano il comportamento della materia, in particolar modo dell'acqua e del fuoco:

[XXXI 48, 4] *Che soglia intenerirsi il ghiaccio al Sole* : ← Il ghiaccio n<o>n s'inten<eri>sce ma si strugge.

[III 15, 2] *Che movan l'ombre à guisa di facelle* : ← Le facelle scaccia(n) l'ombre, non movono.

[XXXIV 9, 6-8] : ← Il fumo n<on> con ale, m<a> per natu<ra> ascende.

Le osservazioni tassoniane fanno *pendant* con quelle dei *Pensieri*, che sviscerano l'argomento nel primo libero (Caldo e freddo) e nel quarto (Aria, acqua, terra). Qui però sono inseriti nell'analisi di un testo poetico, al quale è richiesto lo stesso rigore dell'opera erudita. È forse a causa dell'effetto del dibattito culturale, movimentato dagli studi di Galilei, che sono presenti in alcune postille, come in quella che segue:

[XXXIV 70, 5-6] *E lo trovano uguale, ò minor poco / Di ciò che in questa gleba si raguna* : → Eguale a la terra è la luna?

Lo scienziato pisano in anni vicini dà impulso agli studi sul satellite della Terra grazie all'invenzione del cannocchiale, che gli permette di osservare da vicino i crateri. In questo nuovo clima è impossibile dire, anche in un poema

narrativo in versi, che la luna sia grande quanto la Terra, poiché è dimostrato che non supera un terzo della sua superficie.

Un innalzamento tale del livello accettabile di verosimiglianza spinge il postillatore, in alcuni casi, a chiedersi come si espletino le più elementari funzioni biologiche:

[XXXVII 91, 2-4] *come la merce s'usa / Legata stretta, e toltole possanza / Di far parole* : → Non si veggo(n) le merci né pasti? Non(n) havra(n) ma(n)giato.

Nei versi citati si parla della cameriera di Drusilla, che l'efferato Marganorre manda fino a Costanza (tra la Germania e la Svizzera), legata e chiusa in una cassa. La nota si chiede, come altre, come possa essere sopravvissuta se non si dice mai che si è nutrita. Come si vede, è necessario che le scene ariostesche rispettino rigorosi criteri di “realismo” per essere accettate.

Sullo stesso piano del verosimile scientifico c'è quello storico, per il quale il Modenese mostra uno scrupolo non minore. Lo si vede in modo molto netto ancora nella lettera prefatoria all'*Oceano*, testo breve, ma importante, perché sintetizza in poche parole alcune idee forti del poeta eroicomico sull'epos “serio”, con il quale qui si confronta direttamente. Come dice Puliatti, nella *Lettera sulla materia del Mondo nuovo*, «raccomanda ripetutamente il rispetto della verità storica e l'osservanza dei dati di fatto di comune cognizione». ²⁴ Anche la D'Agostino è dello stesso parere:

Alla base, quindi, del modello proposto dal Tassoni [nella lettera a un amico] domina l'istanza razionale, di stampo tardo-rinascimentale, del rispetto del “vero storico” e del “verosimile”, in cui si innestano, cautamente dosati, gli elementi del fantastico e dell'immaginativo. ²⁵

Si può concludere, dunque, che «il controllo della verità non può che estendersi all'area della verità storica». ²⁶ Tassoni, del resto, tiene al suo profilo di storico quanto a quello di scienziato filosofo ²⁷ e dedica gli ultimi 25 anni della sua vita alla traduzione in volgare e all'integrazione degli *Annali* del Baronio.

²⁴ *Ivi*, p. xxii.

²⁵ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 20.

²⁶ *Ivi*, p. 69.

²⁷ Cfr. P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. lix.

Anche nelle postille traluce, in merito alla storia, una concezione del verosimile che parte da Tasso per farsi più radicale. Nel postillato all'*Orlando furioso* non sono poche le richieste di correzione in casi in cui i richiami storici non siano ritenuti fedeli:

[XXXIII 20, 7-8] *per la Città* : → per l'isola.

[XXXIII 49, 7-8] : ← Scese con <un> sol ca(m)po, che poi sme(m)bra(n)do un pezzo dopo, ma(n)dò parte a Napoli!

Nel primo caso per rendere comprensibile la nota è necessario citare tutta la seconda parte della stanza a cui si riferisce: «Poi la sua gente, che con mille torti / sembra tenere il nuovo regno oppresso, / di qua e di là per la città divisa, / vedete a un suon di vespro tutta uccisa» (XXXIII 20, 6-8). L'allusione è a Carlo d'Angiò e ai Vespri siciliani, rivolta affogata nel sangue. I Vespri, però, sono avvenuti in Sicilia, quindi Tassoni corregge città con isola. Per la seconda nota sarà utile citare il commento di Bigi ai vv. 7-8 («Scende il re con un campo in Lombardia, / un altro per pigliar Napoli invia»): «Nel 1524 scende personalmente il re Francesco I con un esercito (campo) in Lombardia, e al tempo stesso ne invia un altro (comandato dal duca d'Albania), a riconquistare il Napoletano».²⁸ Tassoni segnale correttamente che il campo è uno e solo in seguito viene diviso; Ariosto invece ne conta due. Come si vede anche in questo caso il postillatore è rigorosissimo e molto preciso nei riferimenti storici che usa per correggere i versi.

Per quanto riguarda la coerenza delle date, le chiose ostentano una precisione che le avvicina all'erudizione storica (o pseudo storica nel caso seguente). Ecco una serie di note che fanno gruppo tra loro discutono sulle date della guerra di Troia, su cui Ariosto non è abbastanza chiaro:

[XIV 31, 6-7] *mil'anni pria* : → 2000 c. 46, st. 80.29.

[XXIII 78, 8] *che già mill'anni è morto* : ← Oh p(rim)a morse.

[XXXVIII 78, 4] : ← 2000 c. 46 st. 8<0>.30.

[XLVI 80, 7-8] : → C. 38 st. 78 in più lochi si dice, ch'Ettor era morto già mill'anni. Qui dice 2000.

²⁸ *Orlando Furioso* (ed. cit.), p. 1087.

²⁹ «C. 38, st. 78 in più lochi si dice, ch'Ettor era morto già mill'anni. C. 14, st. 41». Postilla a c. XLVI 80.

³⁰ Al v. 1: «Eran de gli anni appresso che duo milia».

Il prossimo esempio è quasi paradossale. Si riferisce ad Astolfo, il re protagonista della novella del XXVIII canto:

[XXVIII 44, 8] *Poi che giurato havea su l'hostia sacra* : → E pur q(uan)to Astolfo, come s'ha per verissime historie, non curò mai né giurame(n)ti né la fede data al Papa, con cui guerreggi(a)va, et è ve(ri)simile che tacesse in q(ues)to magg(io)r interesse.

In Ariosto il nome del celebre e violento re dei Longobardi, che sedette sul trono di Pavia nell' VIII secolo scontrandosi con il papa ed i Franchi di Pipino e Carlo Magno, serve solo ad evocare un tempo lontano, diacronico rispetto a quello della sequenza principale del poema.³¹ Non ha nessuna reale attinenza con il personaggio storico. Ma Tassoni ne rivendica l'opportunità, denunciando al contempo la mancanza del rispetto delle caratteristiche per le quali il personaggio è passato alla storia, cioè le guerre e gli scontri con il Papato.

Non mancano casi in cui scatti l'ironia anche nel riferimento storico:

[XXVI 47, 5] *Con la fortuna d'Alessandro* : ← O come fu fortunato Franc(esc)o vegga<si>.

Il narratore sta elogiando una battaglia in cui Francesco I ha mostrato doti di guerra da condottiero macedone, ma Tassoni ricorda che in seguito ci fu la battaglia di Pavia, in cui fu disastrosamente sconfitto e fatto prigioniero da Carlo V. Il riferimento alla fortuna del sovrano francese è dunque privo di fondamento.

Le correzioni riguardano anche la *Bibbia* (come forse è più ovvio). Se i riferimenti storici devono essere precisi, a maggior ragione lo devono essere quelli sacri:

[XXVIII 82, 7-8] *Cristo ha lasciato ne i precetti suoi. / Non fare altrui quel, che patir non vuoi* : → Nell'Evang(el)o dove è q(ues)to (pre)cetto?

[XLIII 7, 7-8] *Che tal certezza ha Dio più proibita, / Ch'al primo padre l'arbor de la vita* : ← Il pomo non era mica arbo<r> della vita, e dio proh<i>bì il pomo.

³¹ Alcune ipotesi più circostanziate sulla scelta del nome sono fatte da Casadei: «Astolfo, nome storico di un re Longobardo (e, guarda caso, coincidente con quello del più “amoroso” dei paladini), e degli italiani Fausto e Jocondo Latini», in A. Casadei, *Nomi di personaggi del «Furioso»*, in «Il nome nel testo», II-III, 2000-2001, pp. 229-237 : 237. Aggiungiamo che Astolfo è il nome di un personaggio di Sercambi i cui rapporti con il *Furioso* sono studiati da Rajna (Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell' «Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1900, pp. 443-48).

Nel primo caso la postilla sottilizza, ma con ragione. Gesù ha infatti detto di fare agli altri quello che si vorrebbe fatto a se stessi. Il rovescio in negativo, dunque, è tecnicamente sbagliato. Nel secondo caso la polemica verte sull'imprecisione del riferimento al testo sacro. Dio punì i progenitori per aver mangiato il pomo dall'albero del bene e del male, non da quello della vita. Il postillatore emenda la Parola come fosse un libro di storia citato male (pratica non certo inconsueta tra tardo Medioevo e Cinquecento).

L'attenzione del Modenese per la scienza, quindi, cambia il modo di leggere i poemi. Tante cose che era lecito scrivere non possono più avere cittadinanza neanche nell'epopea. Anche negli altri postillati a poemi narrativi sono presenti attacchi dello stesso tipo. Sulle *Bellezze del Mondo nuovo*, la D'Agostino osserva:

All'eredità del Castelvetro, intollerante delle infrazioni alla logica anche nel discorso poetico, non sfuggono, ovviamente, le immagini e le invenzioni che trasgrediscono per superficiale approssimazione, per confusione o per ignoranza alle nozioni scientifiche, alla conoscenza del reale. I più eclatanti errori di sentenza distorcono, fraintendono, sovvertono con infelice resa espressiva o per malintesa licenza poetica dati comuni dell'esperienza, nozioni tecniche, zoologiche, astronomiche.³²

C'è da chiedersi, allora, questa vocazione scienziata tassoniiana da dove provenga e se sia in effetti una novità di un autore che sta entrando nel XVII secolo oppure abbia radici metodologiche cinquecentesche. Nella seconda metà del XVI secolo, in effetti, si diffonde già una teoria che punta ad avvicinare il verosimile poetico alle scienze esatte. La proposta è fatta, in anni vicini a quelli del postillato, da autori telesiani che operano nel Vicereame spagnolo. Il tema è interessante perché ci sono punti di contatto possibili, anche se non strettamente verificabili, tra questa concezione di poetica e quella che emerge dalle postille. In Giulio Cortese, seguace della filosofia telesiana c'è, a detta di Quondam, il contrasto allo «svuotamento del valore semantico della parola poetica. L'attenzione teorica del Cortese risulta, infatti, tutta rivolta all'affermazione della necessità che la poesia si disponga come strumento scientifico di conoscenza del reale e tenti l'adeguamento totale dei suoi vari elementi».³³ La poesia torna a rivendicare un valore di conoscenza del mondo sensibile, torna

³² R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 67.

³³ A. Quondam, *La poesia nel labirinto. Società e scrittura nel Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 100.

ad essere strumento di indagine della realtà. La conseguenza è la riscoperta di Dante come poeta-scienziato e il rifiuto dell'*auctoritas*, poiché la verità va verificata con l'esperienza sensoriale:

Il punto di partenza dell'arte poetica cartesiana è nel rifiuto della prassi dell'attività letteraria codificata dalla tradizione normativa cinquecentesca, cui contrappone, come alternativa di tipo scientifico [...] la norma della natura che da sola è in grado di portare a una conoscenza scientifica, in assoluto libera da preventive autorità.³⁴

Posizioni simili sono espresse da Tommaso Campanella, il quale «dans sa *Poetica latina*, refuse cette distinction et pose que la poésie doit dire la vérité et non le vraisemblable, tout comme l'histoire».³⁵ L'affermazione di Fournel è importante, perché insiste sulla differenza tra il vero e il verosimile, che il filosofo calabrese ritiene debba essere annullata. Anche il poema epico è oggetto di un ripensamento: «Pour Campanella, l'épopée est d'abord une méditation sur les choses humaines et en tant que telle elle peut s'avérer l'espace de déploiement privilégié d'un discours de vérité et de correction des vices de l'homme». È un'epopea della conoscenza, fondata «sur l'éloge du savoir plutôt que sur celui des armes et des amours», che deve avere per protagonisti i grandi navigatori del XVI secolo.

Le posizioni di Cortese e Campanella, riassunte brevemente in alcuni punti chiave, incontrano tangenzialmente Tassoni sia per l'esigenza dimostrata dalle postille di un verosimile che non trasgredisca fin nei dettagli al vero storico, sia per la richiesta di una poesia che rispetti rigorosamente la narrazione delle regole scientifiche che sorreggono il mondo sensibile, sia per l'idea dell'epos come di un discorso esemplare volto a correggere i vizi degli uomini. Tutte le sentenze di Tassoni, gli attacchi alla mancanza di decoro poetico e di esemplarità dei personaggi vanno verso la richiesta di maggiore rigore morale che i personaggi devono incarnare ed indurre nel lettore. Va aggiunto che nella sua circoscritta esperienza di poeta epico, Tassoni scrive l'*Oceano*, che ha per protagonista Colombo, «più tosto gran prudente che gran guerriero» e che è, almeno nelle intenzioni, concentrato sulla Scoperta e non su un'improbabile ed ingloriosa guerra condotta dall'Ammiraglio contro popolazioni locali incapaci

³⁴ *Ivi*, p. 102.

³⁵ J. L. Fournel, *Le devoir du poète. Nécessités du présent et critique des auctores chez Tommaso Campanella*, dans «Transalpina», no 17, 2014, *L'intellectuel et le pouvoir politique à la Renaissance*, p. 1-18 (en cours de publication).

di difendersi. La gloria eroica di Colombo è quella «d'essere stato il primo senza controversia a tentare e scoprire il mondo nuovo».³⁶ La lettera prefatoria attacca il *Mondo nuovo* di Stigliani, che canta una poco plausibile guerra tra gli Indios e gli Europei, ma mostra anche gli interessi del Modenese per un'epica di stampo diverso, basata non soltanto sul modello iliadico, ma anche su quello odissiaco.

I punti di convergenza con gli autori succitati sono dunque suggestivi, ma superficiali, poiché il poeta eroicomico resta nel seminato della pensiero critico cinquecentesco. Sul verosimile, «il Tassoni non pone per l'epica caratterizzazioni distintive rispetto alla poesia in generale, restando nell'ambito della tradizione antica e rinascimentale».³⁷ Nei *Pensieri* è citato varie volte Telesio, i cui scritti filosofici ispirano le teorie di Cortese, ma spesso c'è disaccordo con il filosofo calabrese, pur essendo evidente un'ammirazione nei suoi riguardi. La poetica tassoniana del verosimile non trae spunto da quella corrente di pensiero o almeno non ci sono prove di effettivi contatti tra il Modenese e la scuola che fa riferimento alla teoria poetica di Cortese e Campanella. L'*auctoritas* va messa in dubbio (almeno nelle opere della maturità), ma il punto di partenza resta aristotelico. Soprattutto, la concezione di cosa debba essere l'opera d'arte e quali ne siano le funzioni sono opposte. Per Campanella la poesia è divinazione, profezia. In Tassoni resta la concezione dell'opera d'arte come tecnica, come *ars*. Puliatti parla infatti di «restrizione del concetto di poetica al puro artificio formale».³⁸ La poesia è *lusus*, nel solco della tradizione modenese e in particolare di Castelvetro. Nel grande concittadino, infatti, si riscontra «quell'edonismo estetico che di qui si prolunga fino al Tassoni, il Marino e oltre».³⁹ Castelvetro è determinante nella formazione tassoniana e la richiesta a gran voce di precisione scientifica e storica nelle postille probabilmente trae spunto dagli insegnamenti del grande filologo e critico, mai citato nelle postille, ma il cui pensiero, come si vedrà nel prossimo paragrafo, ne influenza non poco la stesura.

7. Queste ultime postille, come tutte quelle riportate in questo paragrafo, costituiscono per tasselli sparsi un mosaico, che si è cercato di ricostruire. Il

³⁶ A. Tassoni, *Lettere*, I, n. 436 (1618), p. 388.

³⁷ P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. lvii.

³⁸ *Ivi*, p. xxi.

³⁹ G. Mazzacurati, *Aristotele a corte. Il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in ID, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157 : 156.

profilo che appare dalla scansione delle oltre 2600 note al testo è quello di un postillatore dalle caratteristiche precipue, molto attento ai dettagli e poco al contesto, tendente ad una lettura tassiana del *Furioso* che implica una scontata condanna dei suoi aspetti più sovversivi e stravaganti, dagli elementi topici del romanzo cavalleresco, come l'*entrelacement*, la ventura, la presenza di un io parlante che si rivolge spesso ai lettori, ai personaggi non decorosi, alle scene inverosimili. Si è poi profuso sul linguaggio, notando soprattutto quei luoghi in cui non corrisponde al tono elevato dell'epica poesia, ma mostrandosi censorio anche nei luoghi in cui l'uso dei termini non appare del tutto corretto. Le postille sulla lingua si collegano, nell'intento disambiguante e nella richiesta di precisione, a quelle scientifiche e storiche. Si può dire, sintetizzando al massimo, che i motivi che spingono maggiormente e trasversalmente la stesura delle postille sono la richiesta di rigore, la critica al mancato rispetto del canone epico, la mancanza di decoro e verosimiglianza. Interessanti, però, sono anche quelle note che più testimoniano lo spirito estroso del Modenese, la sua attitudine al gioco linguistico e soprattutto la propensione ad appiattare, tramite le note, il linguaggio sul registro comico. Se c'è un'immagine buffa che Ariosto, a sua volta ironico, descrive con lingua tonante, è compito della postilla ridimensionarla, liberandola da un linguaggio "ipocritamente" alto, scoprendone la natura genuinamente bassa.

La parte descrittiva, che ha cercato di mostrare esaustivamente ma (ci si augura) senza eccessiva pedanteria tutti i casi più interessanti del lungo postillato, finisce con questa pagina. È il momento di tirare fuori un quadro generale dal postillato, cosa non facile considerando le peculiarità del testo. Ricostruire dai frammenti un quadro di insieme, però, non è impossibile se si seguono le linee forti e continue che attraversano il postillato e che si sono appena indicate. Un'idea di quello che deve essere (o meglio di quello che non deve essere) l'epica traluce dai *marginalia*. Ma esce fuori anche un altro aspetto, finora tenuto ai margini ed evocato solo per accenni, dovuto all'influenza del metodo critico di Castelvetro su quello di Tassoni.

3.2. L'influenza del metodo critico di Castelvetro

1. Nell'annotare il *Furioso*, il postillatore esula quasi completamente dall'analisi macrotestuale. Solo l'imprecisione, l'ambiguità, passi e personaggi costruiti male sono messi a fuoco. Non c'è spazio per null'altro che la

registrazione di qualsiasi forma di eterodossia. Le note cercano di mettere in crisi tutti i punti manchevoli sotto il profilo di chiarezza, rigore e principio di non contraddizione, evitando di considerare tutte le implicazioni anche minime dovute all'elaborazione letteraria. Ironia, critica al microscopico ignorando qualsiasi contestualizzazione, segnalazione di contraddizione e richiesta di chiarimento sui dettagli più insignificanti sono i tipi di interventi più comuni che il Modenese scrive al margine dell'esemplare del *Furioso* in suo possesso.

Questo metodo critico ha forti punti di contatto con quello di Ludovico Castelvetro, da molti ritenuto un maestro determinante nella formazione di Tassoni. Il rapporto tra i due scrittori modenesi è riconosciuto da Pulatti, che parla della

massiccia incidenza di Aristotele nell'economia dell'opera [le *Sentenze*], senza dissensi e nella totalità dei suoi scritti, tanto più rilevante ove si tenga conto anche della mediazione del Castelvetro, denuncia nella cultura del Tassoni una fase di adesione alla dottrina peripatetica.⁴⁰

La stessa interpretazione della *Poetica* aristotelica è mediata attraverso Castelvetro, anche se nel corso del tempo il poeta eroicomico diventa sempre più critico nei confronti dell'Aristotelismo. La presa di distanza è però progressiva. Nella fase incipitaria della sua produzione, sicuramente il rapporto con il Filosofo è più ossequioso e meno polemico.

In diverse opere tassoniane l'illustre spositore della *Poetica* è citato frequentemente. Rimanendo nel solo campo dei postillati, si è già riportata l'opinione di Diffley secondo il quale quello all'*Hercolano* di Varchi sarebbe copiato da Castelvetro.⁴¹ Danzi, invece, insiste sulla forte influenza che il filologo nicodemita avrebbe avuto sulla stesura di quello alle *Prose della volgar lingua* e su tutto il pensiero tassoniano sulla lingua, che deve essere moderna e non ristretta al fiorentino aureo in cui l'ha imprigionata Bembo. Anche l'erudizione provenzalista tassoniana trarrebbe la sua origine dall'insegnamento castelvetrino. Tra i due, dice Mazzacurati, «i percorsi comuni sono molti, a partire dalla frequentazione dei testi provenzali e spagnoli d'area pre e post-

⁴⁰ *Ivi*, p. xvii.

⁴¹ Si riporta in nota la citazione già usata nel primo capitolo: «The *Postille all'Hercolano* were copied out of Castelvetro's *Correzione* into a copy of the *Hercolano*, possibly by Tassoni himself, but with no personal contribution from the copyist», in P. B. Diffley, *Tassoni's*, cit., p. 85.

petrarchesca».⁴² Questi testi sono «uno strumento per allungare la prospettiva, abbassare i profili, riempire i vuoti creati dalla recinzione modellistica del *Canzoniere* petrarchesco».⁴³

Nel postillato al *Furioso*, di contro, l'autorevole concittadino non è mai citato. Ma in un testo per uso strettamente privato i riferimenti al maestro potrebbero non aver bisogno di essere esplicitati. Del resto sono molti i punti comuni che balzano all'occhio. Nella sua recente monografia sul metodo critico di Castelvetro, Roncaccia dichiara che il filologo predica la

necessità che tutti i singoli elementi che entrano in gioco nella favola siano credibili, o verosimili. A questo livello, qualunque scorciatoia immaginativa, volta a facilitare lo svolgimento della favola attraverso il ricorso ad eventi non possibili o inverosimili è da condannare»⁴⁴

Anche se da un taglio prospettico decisamente altro rispetto a quello di Campanella e dei Telesiani, Castelvetro rivendica l'importanza delle comuni conoscenze storiche e naturali, che non devono mai essere tralasciate. È inappropriato «tutto quanto erroneamente viene assunto dal poeta in contrasto con il comune buon senso o con le comuni conoscenze storiche e naturali».⁴⁵ Il rigoroso critico modenese arriva a sua volta a sostenere che narrativa e storia possano per alcuni versi sovrapporsi:

Il poema senza dubbio, tutto che finto sia, puossi historia nominare, riguardando all'origine di questa voce, che altro non importa, che raccontare e il poeta come l'historico fa, anch'egli racconta le battaglie, e i gesti d'huomini illustri et singolari.⁴⁶

Simili leggi sorreggono anche le obiezioni tassoniane al *Furioso*.

Per ragioni cronologiche i due intellettuali modenesi non ebbero modo di conoscersi direttamente. Il critico riformato era morto Oltralpe con una condanna in contumacia quando Tassoni era ancora bambino, è vero, ma era stimatissimo nelle terre del Ducato Estense ed era stato difeso con molto vigore dal duca Alfonso II durante il processo intentatogli dall'Inquisizione per aver

⁴² G. Mazzacurati, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei Moderni*, cit., p. 166.

⁴³ *Ivi*, p. 167.

⁴⁴ A. Roncaccia, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, cit., p. 179.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ L. Castelvetro, *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta date in luce da Giovanni Franciosi*, Modena, Soliani, 1886, p. 47.

tradotto Melatone e per essere considerato un diffusore del pensiero luterano.⁴⁷ La letteratura secondaria su Tassoni ha sempre riconosciuto debiti importanti del poeta eroicomico rispetto all'illustre compatriota, in qualche caso di tutta evidenza, ad esempio nelle *Considerazioni*, che si rifanno spesso al commento castelvetrino ai *Rerum vulgarium fragmenta*.⁴⁸ Uno studio sistematico, però, come spesso accade nella bibliografia tassoniana, manca. Nelle pagine successive si cercherà rapidamente di percorrere quegli aspetti del metodo castelvetrino che abbiano una qualche influenza sul postillato di cui ci stiamo occupando.

2. Partiamo da alcune osservazioni sui lavori di critica al testo, notoriamente non sistematici. Nella maggior parte dei casi l'erudito filologo modenese non va per tratti precisi, ma per accumulo di annotazioni. Nei postillati e nelle analisi dei singoli testi, in particolare nella *Sposizione sopra i XXIX canti dell'Inferno* e nelle *Rime di Petrarca brevemente sposte*, sono rari i commenti d'insieme. Del resto non di commento si parla, ma di sposizione, termine che denuncia una minore sistematicità.

Va precisato che entrambe le opere sono stampate dopo la morte dell'autore e senza la sua revisione definitiva. La *Sposizione* su Petrarca è stata pubblicata nel 1582 a cura di Pietro Perna (sotto pseudonimo di Pietro de Sedabonis),⁴⁹ grande editore di opere controverse e riformate; non a caso il luogo di pubblicazione è la tollerante Basilea. Nella premessa l'editore si affretta a dichiarare che l'opera era praticamente completa alla morte dell'autore e che non è stata ritoccata quasi per nulla.⁵⁰ Per quanto riguarda la *Sposizione sopra*

⁴⁷ Cfr. la voce su Castelvetro nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI).

⁴⁸ Cfr. G. Mazzacurati, *Aristotele a corte*, cit., p. 154: «Le sue *Rime del Petrarca brevemente esposte* sono, come si è detto, il necessario precedente delle *Considerazioni* tassoniane, il primo segnale di un'incipiente crisi di esemplarità». Un caso tra i tanti della presenza di Castelvetro nelle *Considerazioni* tassoniane: «Il Castelvetro interpreta il popol tutto, per la moltitudine vile, alla quale (dice egli) davano da ridere i casi amorosi del Poeta [...]», *Considerazioni*, cit., p. 6.

⁴⁹ *Le rime del Petrarca, brevemente sposte per Ludovico Castelvetro*, in Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582.

⁵⁰ Le parole di Giacomo Castelvetro, nipote di Ludovico, nella dedica ad Alfonso II: «Egli determinò di presentarle una nuova sposizione fatta parimente dallo stesso autore sopra le rime del Petrarca nel tempo, che egli si diletta della lettione di tali cose non ostante che esso non l'havesse mai recata a quella perfettione che aveva in animo di darle, per farne parte al mondo», in *ivi*, c. 2v. Nella prefazione, l'editore difende la pubblicazione di un testo lasciato imperfetto dall'autore: «Dall'altra parte parendoci, che si sarebbe fatto in certo modo torto al Castelvetro,

XXIX canti dell'Inferno, è noto che il manoscritto originale fu perso dal critico nel corso dei suoi ultimi anni turbolenti e che fu riscritto in fretta e senza una biblioteca adeguata in supporto, arrestandosi prima del trentesimo canto. Dobbiamo al gusto erudito ottocentesco se l'opera è stata scovata e pubblicata. Due testi incompiuti a vari livelli, quindi, che mancano di un eventuale lavoro di *labor limae* che avrebbe potuto renderli più sistematici. Ma la mancata sistematicità è anche propria del metodo di lavoro sul testo di Castelvetro, fatto di commenti che raramente si alzano dal volo radente sui singoli versi, come conferma Roncaccia:

Va rilevato che le valutazioni d'insieme di un componimento restano piuttosto rare. Quando ciò si verifica abbiamo solitamente un apprezzamento [...] più diffusi ed espliciti sono invece i giudizi su precise soluzioni linguistiche e stilistiche adottate dai testi, senza che l'insieme di tali giudizi sia statisticamente valutabile in funzione di un consenso o di un dissenso del critico.⁵¹

Pur tuttavia, Werther Romani nota come «sotto l'apparenza labirintica e incongrua del procedere per *adnotationes*, fosse possibile individuare in Castelvetro una linea di pensiero profondamente sistematica».⁵² Le postille tassoniane presentano caratteristiche affini, come si è detto spesso nel corso del secondo capitolo. È ovvio che la tendenza a concentrarsi solo sul luogo del testo sottolineato e sui suoi immediati dintorni sia intrinseco della stessa pratica del prendere appunti al margine, ma è anche vero che il pensiero critico di Tassoni tende a presentarsi come discontinuo, frammentario e volutamente bozzettistico anche in opere più elaborate e date alle stampe.

Altra caratteristica comune nei due modenesi è la focalizzazione prevalente sull'eccezione alla norma, sulla trasgressione della regola. In saggi fondamentali per la critica castelvetrina del secondo Novecento, Raimondi osserva che, in definitiva, «l'attenzione del critico si concentra tutta sulle trasgressioni del sistema e sulle loro conseguenze a catena».⁵³ E nota ancora «che il negativo rende sempre lo sguardo critico del Castelvetro più

et a que' gentili spiriti, che si ardentemente desiderano gli scritti di lui, se si seppellissero questi, li quali, avegna che non habbiano ricevuto dal loro autore quella perfettione, che, vivendo, egli, et riveggendogli, havrebbe potuto loro dare» in *Ivi*, c. 5v.

⁵¹ A. Roncaccia, *Il metodo critico*, cit., p. 207.

⁵² *Ivi*, p. 115.

⁵³ E. Raimondi, *Il modello e l'eccezione*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1958, pp. X-XX, p. 15.

penetrante».⁵⁴ Nel suo modo severo e intransigente di annotare i testi, il filologo sfronda tutti i rami secchi, tutto quello che ritiene inutile, errato o eccessivamente vago (in senso moderno), come alcuni riferimenti geografici troppo imprecisi o che non hanno ragion d'essere in un determinato luogo. In casi del genere scatta il rimprovero secco o ironico: «A' poeti si concedono queste digressioni oziose per varietà e per dilettere e forse per apparere essi e dimostrare che non sono ignoranti del sito de' laghi e de' fiumi».⁵⁵ Questa attenzione quasi spasmodica all'errore può sembrare non così peculiare, ma è propria del rigoroso metodo basato sulla filologia e non sul dialogo/ossequio delle *auctoritates*. Per quanto riguarda il petrarchismo, ad esempio, esso «è un metodo più che una regola: Petrarca è un modello piuttosto che un'autorità, un esempio da seguire anziché un paradigma da imitare».⁵⁶

Su un metodo critico che si avvicina alla sensibilità moderna si fondano la fortuna e l'importanza storica del Modenese:

Quasi ogni sua operazione è una sottrazione, una riduzione, una spoliatura di aloni, una ricerca perfino ossessiva dell'errore e dell'aporia logica, uno smascheramento spietato dei fondamenti d'ogni idealismo, religioso e filosofico.⁵⁷

Il rapporto con gli antichi impostato sul rigore dell'analisi più che sulla genuflessione rispettosa permette di creare un ponte con il pensiero dell'altro modenese. Castelvetro infatti «offrì per primo una filologia della *querelle*, lasciandola in parte in retaggio al suo concittadino Alessandro Tassoni».⁵⁸ Il nicodemita si pone ancora a cavallo tra due paradigmi diversi, umanistico e tardocinquecentesco. In lui, infatti, «sono ancora vivi alcuni valori fondamentali dell'umanesimo: centralità del testo e ricerca della lezione autentica, non il principio dell'*auctoritas*».⁵⁹

L'eredità forse più importante recepita dal poeta eroicomico consiste nel rifiuto di modelli superiori e inattaccabili, di cui sarà un sempre più acceso avversatore, guadagnandosi la fama di antiaristotelico e antipetrarchista. Molto

⁵⁴ *Ivi*, p. 24.

⁵⁵ L. Castelvetro, *Sposizione sulla «Commedia»*, cit., p. 260.

⁵⁶ S. Jossa, *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, in «Lettere italiane», LVII, 2005, pp. 65-86 : 81.

⁵⁷ G. Mazzacurati, *Aristototele a corte: Il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157 : 150.

⁵⁸ *Ivi*, p. 151.

⁵⁹ A. Barbieri, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2009, fasc. 616, pp. 595-603 : 598.

diffusi sono gli attacchi diretti a testi canonici della tradizione, per dimostrare che anche i grandi non sono esenti da errori tanto veniali quanto grossolani. Lo stesso rapporto agonistico che le postille instaurano con il classico, che sembra quasi una sfida a trovare quanti più errori sia possibile per metterne in dubbio lo statuto di monumento inattaccabile, con molta probabilità è, dunque, diretto lascito castelvetrino e della tradizione umanistica padana.

In estrema sintesi l'approccio testuale del filologo riformato «non risulta meramente esplicativo e didascalico, ma essenzialmente valutativo, tecnicamente fondato su un atto di responsabilità personale», di cui la filologia è garanzia di qualità.⁶⁰ Come in Tassoni, anche i commenti dell'altro modenese non sono mai neutri, anzi sono rigorosi e giudiziosi in modo spesso netto, categorico e finanche ironico. Nel tono, le postille castelvetrine somigliano a quelle riportate finora in questa tesi: «Ognuno sa il fato suo, ben so piangevo io e mio fratello legendoti»; «Mi duolle che V[ostra] S[ignoria] patisca».⁶¹ Come si vede, le note del filologo possono essere sarcastiche, ma non ne mancano di estrose, simili ad altre già riportate in questa tesi. Castelvetro appone in un esemplare in suo possesso una nota che rifà la parodia in versi del sonetto 261 del *Canzoniere*: «Qual donna attende a una vil fama / con poco senno, men valor e cortesia / miri fisso nel libro di costia, / che troverà gran'inconstancia e frenesia».⁶² Anch'egli si produce in appelli diretti all'autore e ai suoi personaggi, nello stesso modo "processuale" che si è riscontrato nel postillato al *Furioso*:

Per certo, donna Fiammetta, veggio voi non havere letto gli Asolani del Bembo, massime il terzo libro che, se ciò fatto aveste, non così sconciamente vi lagnereste.⁶³

Come si vede il tono passa dall'ironico, all'aggressivo, con punte di oscenità:

⁶⁰ A. Roncaccia, *Il metodo critico*, cit., p. 264.

⁶¹ Il testo postillato è una miscellanea che contiene gli *Asolani* di M. Pietro Bembo, impressi in Vinegia nelle Case d'Aldo Romano et d'Andrea Asolano nel anno 1515, e *La Fiammetta del Boccaccio per messer Tizzone Gaetano di Pofi novamente rivista*, impressa in Vinegia per Bernardino di Vitale, et compiuta a duo di settembre de l'anno 1524. La miscellanea, stampata in 8°, è custodita alla Biblioteca Estense universitaria e segnata α.F.2.64. le due annotazioni citate sono alla c. 111.

⁶² La nota è alla carta 71r.

⁶³ *Ivi*, c. 88r.

Molto a me duole, o donna Fiammetta, che in questo vostro amore non vi sia
avenuto quel ch'avenne alla Fiammetta del Ariosto, aciò foste suta contenta, né
tampoco avreste auto causa di dolervi del perduto <augello>.⁶⁴

Barbieri, che riporta nel saggio già citato queste postille, parla di «un linguaggio anche troppo diretto e franco».⁶⁵ Benché le note tassoniane siano estremamente originali, va qui rilevato che si inscrivono comunque nel solco di una tradizione di postillati ironici e aggressivi, capaci di giochi verbali che prevedono anche la riscrittura di alcuni versi, che hanno come obiettivo centrale la *vituperatio* del testo annotato. Tale tradizione trae origine dalle *castigationes* umanistiche, in cui si iscrivono in tempi vicini alla giovinezza di Tassoni almeno Castelvetro e Galilei. I postillati del primo sono ancora in buona parte custoditi all'Estense Universitaria⁶⁶ ed è possibile che fossero già parte della biblioteca del duca di Modena nel tardo Cinquecento e che il concittadino Tassoni abbia avuto modo, in particolare nella sua formazione giovanile svoltasi tra Bologna e la città natale, di leggerli e acquisirne il criterio compositivo.

3. Non solo nel metodo si possono ravvisare punti comuni, bensì anche nella concezione della poesia, il cui fine, per Castelvetro, consiste nel «fare la narrazione più meravigliosa, e commuovere più gagliardamente il lettore o l'ascoltatore».⁶⁷ È una poesia del diletto, in cui il giovamento è accidentale:

Coloro che vogliono che la poesia sia trovata principalmente per giovare, o per giovare e per dilettere insieme, veggano che non s'oppongano all'autorità d'Aristotele, il quale qui e altrove non par che le assegni altro che diletto.⁶⁸

Il lettore di poesia, per il filologo, non corrisponde al sapiente. Chiunque deve poter trarne piacere, anche le persone incolte (gli «sciemi»); questo implica che la lettura debba essere estremamente semplice e alla portata di tutti. Una tale concezione si riscontra anche in Tassoni, che dichiara a sua volta che la poesia deve essere fonte di diletto rivolto perlopiù agli incolti. «I dotti», dichiara in una delle prefazione alla *Secchia* «ordinariamente leggono i poeti

⁶⁴ *Ivi*, c. 91v.

⁶⁵ A. Barbieri, *Nuovi postillati*, cit., p. 596.

⁶⁶ Barbieri, nel suo breve resoconto, ne cita cinque.

⁶⁷ L. Castelvetro, *Poetica di Aristotele vulgarizzata e esposta*, a cura di W. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. II, p. 252.

⁶⁸ *Ivi*, p. 112.

per passatempo».⁶⁹ Lo conferma, nell'introduzione, Puliatti: «Il Tassoni si fa portatore di una visione dell'opera letteraria, e della poesia, come momento ludico, spazio di disimpegno, alleggerimento delle tensioni mentali, operazione intellettuale di rango inferiore rispetto alla filosofia e alla scienza».⁷⁰ Una poesia che non sia ricerca della verità, bensì *lusus* alla portata di tutti, incide sulla creazione della *Secchia*, ma anche sulla stesura del postillato al *Furioso*, come si vedrà a breve.

Tornando al metodo castelvetrino, anche le parole sul verosimile forniscono una possibile chiave di lettura per il giovane autore del postillato. Per ottenere la giusta verosimiglianza è necessario che ci sia una forte coerenza logica della favola. Due sono i punti in cui c'è maggiore affinità con Tassoni:

1) «Necessità che tutti i singoli elementi che entrano in gioco nella favola siano credibili, o verosimili. A questo livello, qualunque scorciatoia immaginativa, volta a facilitare lo svolgimento della favola attraverso il ricorso ad eventi non possibili o inverosimili è da condannare».⁷¹ Esiste un'eccezione. Le azioni possono essere inverosimili solo se servono al procedere della trama. È più grave che non ci sia giovamento nella costruzione dell'azione che l'azione stessa non sia credibile.⁷²

2) Nulla deve contrastare le comuni conoscenze storiche e naturali. Per dirla con Roncaccia, è inappropriato «tutto quanto erroneamente viene assunto dal poeta in contrasto con il comune buon senso o con le comuni conoscenze storiche e naturali».⁷³ In due parole, sono imprescindibili il verosimile e il convenevole.

Al verosimile si lega strettamente il *decorum*: «Bisogna far sparire la sconvenevolezza con la conditura delle vaghezze de' sentimenti della favella, sì come fece Omero».⁷⁴ Anche in questo caso, sono due i tipi di sconvenevolezza, una superflua, l'altra indispensabile alla favola. Nel secondo caso è prevista tolleranza.

Il verosimile è connesso alla coerenza interna della favola e alla credibilità presso i lettori in base alle convenzioni dell'epoca ed al retroterra culturale condiviso:

⁶⁹ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 595.

⁷⁰ P. Puliatti, *Introduzione*, in A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. xviii.

⁷¹ A. Roncaccia, *Il metodo*, cit., p. 179.

⁷² Cfr. L. Castelvetro, *Poetica*, cit., pp. 190-91.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 199.

La concezione castelvetrina del verosimile non è solo un fatto di coerenza logica della fabula, ma anche di *credibilità*, secondo un approccio convenzionalista che dalle discussioni linguistiche viene recuperato nella riflessione sulla poetica. Se un'azione risulta credibile in virtù della coerenza interna dell'opera, essa sarà dunque tale anche perché risponde alle attese sociali, ideologiche e culturali del pubblico, in una parola alle *convenzioni* di un'epoca. Il lettore, il suo orizzonte di attesa potremmo dire, assume così un ruolo cardinale nella ricerca del modenese, una centralità concettuale.⁷⁵

Dalle parole di Alfano qui citate si evince che è la capacità di convincere il pubblico a rendere accettabile anche ciò che non è vero. Quindi è verosimile quello che resta all'interno dell'orizzonte di attesa e del principio di sospensione dell'incredulità del lettore. È dunque garantito dalla leggibilità anche sul piano letterale del testo e dalla concretezza dei riferimenti storici. L'impostazione razionalistica del commento, soprattutto di quello a Dante, consiste per Alfano proprio in questo: nel riconoscimento della «base insieme logica e storica sulla quale si regge l'esperienza estetica».⁷⁶

La correttezza e la precisione dei fatti storici ha di conseguenza enorme importanza. Si è visto quanto Tassoni emendi nel postillato i luoghi dove i dati storici sono scorretti. Anche in questo caso ci sembra di scorgere l'ombra del celebre concittadino alle spalle. Egli infatti intende per «istoria non pure la vera o la scritta, ma ancora la favolosa, o sia o non sia ricevuta per vera, o la vera o la favolosa, sia o non sia passata in iscrittura».⁷⁷ Il discorso è lo stesso di prima ed è sempre legato al bagaglio culturale del lettore, che ne condiziona la capacità di lettura del testo. Tra gli errori volontari e gli involontari, il secondo tipo è più inaccettabile, «giacché porta alla consapevole compromissione del principio di verosimiglianza, rappresentando situazioni palesemente false».⁷⁸ L'arte poetica «non dee né può falsificare l'istoria, sì per altro, sì perché la 'nvenzione del poeta sia verisimile e per poco reputata vera, presentando quello che si sa essere vero come apunto sta».⁷⁹ Quindi di conseguenza non si può stravolgere un evento o un personaggio consolidato nella tradizione.

⁷⁵ G. Alfano, «*Rechimisi creta*». *Castelvetro, le muse e il "fatto" poetico*, in «Filologia e Critica», XXVI, 2001, fasc. 1, pp. 114-27 : 119.

⁷⁶ *Ivi*, p. 126.

⁷⁷ L. Castelvetro, *Poetica*, cit., II, p. 232.

⁷⁸ A. Roncaccia, *Il metodo critico*, cit., p. 175.

⁷⁹ L. Castelvetro, *Poetica*, cit., II, p. 233.

Se si ferma per un istante la rapida carrellata sul metodo castelvetro per tornare al *Furioso*, sarà immediato rendersi conto di quanto nel poema siano ravvisabili tutti gli errori denunciati nella *Poetica vulgarizzata e spostata*. Ad un lettore del secondo Cinquecento, in effetti, manca il sottofondo culturale per capire perfettamente un poema cavalleresco legato a tradizioni municipali, in buona parte rimosse dopo la cesura storica del Cinquecento, che al contempo si pone alla fine di un lungo percorso che ha attraversato tutto il Basso Medioevo, a sua volta parzialmente rimosso.⁸⁰ Travolto dalla *renaissance* dell'epica, il *Furioso* non rispetta troppe delle aspettative di chi lo legge inforcando lenti forgiate a Stagira. I riferimenti storici sono imprecisi, i personaggi rompono continuamente l'orizzonte di attesa a loro assegnato da secoli di romanzi. Questo non impedisce che sia il maggior *best seller* tra i poemi narrativi del secolo (dato con cui Tasso nei *Discorsi* dovrà fare i conti), ma dal punto di vista teorico il capolavoro ariostesco subisce violente stroncature.

Anche il narratore subisce una rilettura in chiave epica, che lo vuole “non passionato”: «Si mostra persona passionata e la quale v'abbia interesse, e perciò si toglia a se stesso la fede e si renda sospetto a' lettori d'essere poco veritiere narratore».⁸¹ Ariosto è un caso troppo eclatante per non essere segnalato.⁸² Un narratore non neutrale è un errore madornale, perché inserisce nel testo parti oziose, inutili allo svolgimento della trama. Bisogna

intendere per parti oziose quelle nelle quali il poeta parla di sua persona, e con favella sua ci fa vedere quello che si fa [...] Quando il poeta epopeo narra di sua persona, perciocché le parti sono oziose e non si veggono in atto se non per quella finestra della favella per la quale egli ce la fa vedere, dee usare tutto l'artificio di parole possibile.⁸³

Nelle postille tassoniane gli strali più acuminati vengono scagliati contro le tirate personalistiche del narratore. Ci si chiede sempre quale utilità abbiano e questo è in linea con la *Poetica vulgarizzata e spostata* di Castelvetro.

Ma soprattutto, il *Furioso* gioca con l'inverosimiglianza. Castelvetro pur essendo molto rigoroso in merito, concepisce una cosa inverosimile se è

⁸⁰ Rimando a G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, in particolare al primo capitolo, intitolato in modo significativo *Contro le origini municipali*.

⁸¹ L. Castelvetro, *Poetica*, cit., II, p. 164.

⁸² *Ivi*, p. 165.

⁸³ *Ivi*, p. 207.

fondamentale al dipanarsi della fabula e se è entrata nel bagaglio culturale del lettore. Un esempio noto: nonostante Didone ed Enea abbiano vissuto in epoche diverse, il loro incontro è troppo radicato nella cultura occidentale per essere negato. Quindi è accettato per convenzione consolidata. Tuttavia in Ariosto molte trovate che derogano alla legge di sospensione dell'incredulità non solo sono inedite nel panorama dei romanzi di cavalleria, ma soprattutto non sono fondamentali allo svolgimento della trama. Sono quindi da ritenersi, secondo questa linea di lettura, gratuite, superflue, sbagliate. E sono proprio questi, infatti, i giudizi più frequenti nel postillato tassoniano.

Le note di Tassoni spesso portano “superfluo” o “inverosimile”. Costantemente viene ritenuto fuori luogo qualcosa che non ha piena funzionalità nel testo. Ciò che è ridondante «è inessenziale per natura, anche la dittologia sinonimica, figura tipica della narrazione in ottave, deve essere bandita». Il poeta eroicomico «censura ogni affermazione non necessaria, ogni aggettivo superfluo».⁸⁴ Le parti ritenute esornative sono aspramente criticate: «In più occasioni ricorre alla tecnica [...] di formulare domande che demoliscono l'enunciato, dimostrando il carattere esornativo e gratuito degli aggiunti».⁸⁵

Lo stesso dicasi per le scene indecorose. Non solo sono condannate, spesso con la parola “vile”, ma se ne chiede anche il senso, poiché non hanno nessuna evidente utilità al corretto svolgimento della trama principale. Se per la richiesta tassoniana di decoro e verosimiglianza non ci sarebbe bisogno di scomodare l'influenza di Castelvetro, un altro aspetto peculiare del metodo critico castelvetrino si può riscontrare nel postillatore: l'attenzione al rigore storico. *Marginalia* così attenti al rispetto di dati documentati in un testo poetico non sono da ritenere scontati, considerata la natura ben distinta del vero storico e del verosimile poetico nei testi aristotelici. Ancora più interessante è il rapporto castelvetrino con i personaggi storici che devono, per essere verosimili, rispettare quella che è la loro immagine tradizionale, consolidata nel bagaglio culturale del lettore contemporaneo. Castelvetro non menziona quasi mai direttamente il *Furioso*, ma il capolavoro ariostesco è un buon candidato a fare da coacervo esemplare di tutti gli errori possibili. Se Orlando è tradizionalmente il paladino “savio”, seguendo la logica degli scritti castelvetrini tale dovrebbe restare. Invece diviene un ossimoro vivente fin dal titolo, stravolgendo (e

⁸⁴ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 21.

⁸⁵ *Ibid.*

rinnovando) tutta la tradizione iniziata con la rotta di Roncisvalle. L'*Orlando furioso* non fa che mostrare personaggi non conformi al canone romanzesco, cioè non in linea né con il loro profilo personale (Rodomonte spietato che si commuove per Isabella, Orlando che impazzisce, ecc.), né con i valori che dovrebbero incarnare in quanto donne e cavalieri della mitica età carolingia. La cosa è criticata anche dal Tassoni dei *Pensieri*:

S'abbagliò anche l'Ariosto in credere che fosse azione eroica un'azione indignissima e vituperò Orlando in cambio di celebrarlo, fingendo che un eroe come lui, tenuto dalla nostra religione per santo, impazzisse per amore di una pagana.⁸⁶

Se nel testo critico la cosa è accennata, nel postillato il Modenese si affanna a censire e censurare tutte le occasioni in cui Olimpia non si comporta da donzella, Fiordispina, Doralice ed Angelica non osservano il decoro dovuto al loro ruolo di principesse, Agramante e Carlo non agiscono da bravi capitani e i guerrieri non sono cortesi. Ruggiero, come si è visto, è la punta di diamante di questo discorso, colui il quale concentra in sé tutti i difetti di incoerenza e di mancata cortesia che un eroe non dovrebbe mai potersi permettere. Il processo che nel secondo Cinquecento investe il *Furioso* a causa della nuova idea di decoro è analizzata da Mazzacurati. L'endiadi tra decoro e maestà di cui parla Mazzacurati porta all'espulsione del *sermo humilis* dal recinto del dicibile:

Il processo stava giungendo alla cancellazione figurativa e linguistica del deforme, del mediocre, del popolare, del diverso, di ogni forma o tema che rappresentasse intreccio, continguità o convivenza tra realtà "basse e umili" e realtà "alte e gravi", fino a investire di censura e rendere indecorosa la stessa follia dell'eroe o del poeta, dichiarate sui frontespizi e nell'esordio del poema ariostesco.⁸⁷

C'è poi un terzo tipo di coerenza che dà la patente di verosimiglianza a un personaggio: quella interna all'opera stessa. Gli eroi non solo non devono mutare rispetto al passato, devono anche restare identici a loro stessi. Invece nel corso dei XLVI canti del *Furioso* alcuni cambiano atteggiamento. Rodomonte, ad esempio, non è sempre brutto e Mandricardo quando parla con Doralice ostenta parole dolci degne della poesia erotica stilnovista e petrarchesca. È quel mutamento che Matteo Palumbo in un suo recente articolo definisce

⁸⁶ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

⁸⁷ G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei Moderni*, cit., p. 315.

«reversibilità orizzontale», differente rispetto al brusco passaggio dall'*humanitas* alla *ferinitas* che caratterizza Orlando. Quest'altro cambiamento è più sottile. Somiglia più ad un'oscillazione sempre possibile da un comportamento / linguaggio ad un altro. Più precisamente è la «successione di atti diversi e perfino reciprocamente incongrui in uno stesso soggetto. Avviene, così, che una condotta si permuti nel suo opposto e riveli, all'improvviso, un volto estraneo alla maschera tradizionalmente assunta dal personaggio».⁸⁸

Questa oscillazione congenita è avversata nelle postille, anche quando avviene in positivo. Si ricordi lo stupore del Modenese nel registrare un comportamento più cortese di Ruggiero nel XXV canto. Lì è già iniziata la *Bildung* del personaggio, che però è interpretata solo come mancato rispetto della necessaria immutabilità che un personaggio deve avere. Gli eroi post-tridentini, si diceva con Jossa nel capitolo precedente, sono incarnazioni di un'idea e il loro mutamento è identificato solo con l'errore "romanzesco" che turba il quadro fisso dell'epica. In Ariosto, invece, sono umani, soggetti a sbagli e ripensamenti e questo nel postillato è ritenuto inaccettabile.

Gli esempi che si sono fatti nel capitolo precedente, di natura eminentemente descrittiva, sono tanti e si rimanda a quelli. In questo si cerca di trarre le fila, di cercare il perché di tante postille ripetitive e apparentemente puntigliose in modo immotivato. Se però si riscontra una continuità con il pensiero del nicodemita, si possono illuminare di luce alcune note che ad un primo sguardo possono sembrare oscure.

A questo punto si potrebbe nuovamente obiettare che le idee riprese finora sono molto diffuse tra gli scrittori del secondo Cinquecento. I concetti appaiati di verosimile e necessario sono comuni in tutta la critica aristotelizzata, essendo due delle leggi fondamentali che regolano la *Poetica*. Su questi punti, Aristotele è molto chiaro e l'interpretazione cinquecentesca abbastanza univoca. Al centro c'è l'azione, non il personaggio (infatti, si cerca l'unità di azione: il *nostos*, non l'intera storia di Odisseo; l'ira di Achille, non la sua vita). Nell'ambito comico in particolare, poi, i personaggi sono tipi noti per tradizione e devono seguire solo verosimile e necessario:

L'universalità fornita dalle leggi del necessario e del verosimile consiste dunque nella selezione di una serie di qualità inerenti a un carattere e nella

⁸⁸ M. Palumbo, *Un guerriero stilnovista. Mandricardo nell'«Orlando furioso»*, in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, in corso di stampa.

descrizione, coerente con quella qualità, nelle vicende del personaggio, in virtù di una composizione delle riflessioni sul personaggio e sulla coerenza testuale che potremmo ritrovare anche nella declinazione cinquecentesca della teoria del *decorum*.⁸⁹

I personaggi devono essere coerenti, decorosi e non commettere azioni inutili. Affermazioni che Castelvetro avrebbe condiviso con Tassoni, che nei *Pensieri* lamenta, in un passo già citato, l'inazione e la sconvenienza dei gesti di Achille. Affermazioni simili, però, si possono riscontrare anche in altre opere saggistiche della seconda metà del XVI secolo.

Il postillatore si mostra ancora inserito nel paradigma cinquecentesco, non solamente attraverso la lettura di Castelvetro. Ma c'è un elemento peculiare nella critica castelvetrina che si ritrova nel postillato tassoniano e permette di legare a doppio filo il pensiero critico dell'uno a quello dell'altro.

4. I commenti di Castelvetro sono sempre molto vicini al testo scritto. Non si perdono in divagazioni tangenziali, ma si attengono al senso delle parole con scrupolo filologico: «Il suo metodo ci tiene a essere perciò grammaticale, non filosofico e neppure retorico: rifiuta ogni postilla amplificatoria e restituisce all'intelletto critico la dignità di un'analisi sempre aderente alla parola scritta».⁹⁰ Questa fedeltà alla parola scritta è motivata dalla concezione della poesia e del suo lettore tipo che ha il Modenese, di cui si è già accennato sopra.

La poesia, perché sia ben fatta, deve avere un livello di comprensibilità base inderogabile:

Perché la poesia è stata trovata [...] per dilettere e ricreare il popolo commune, dee avere per soggetto quelle cose che possono essere intese dal popolo commune e intese, il possono rendere lieto; le quali sono quelle che tutto di avvengono e delle quali tra il popolo si favella, quali sono quelle che sono simili alle novelle del mondo e alle istorie.⁹¹

La poesia è *lusus* rivolto a tutti, svago per i dotti e per gli incolti. Per essere apprezzabile, dunque, deve essere semplice, di immediata comprensione. O meglio, deve avere un livello superficiale di comprensibilità per chiunque sia

⁸⁹ G. Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, fasc. II, pp. 187-209 : 199.

⁹⁰ E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo. Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-146 : 63.

⁹¹ L. Castelvetro, *Poetica*, cit., vol. I, p. 46.

alfabetizzato. Castelvetro, dunque, si preoccupa di bandire ogni oscurità, come ricorda Mazzacurati, che parla di «serrata revisione logica e funzionale, sorprendentemente accanita contro ogni retorica del vago e dell'oscuro, ogni deposito mitologico e dottrinario affidato ad interpreti sacerdotali, ogni residuo arcaico».⁹²

Si ricorderà che anche Tassoni nel postillato dichiara guerra ad ogni oscurità. Postille come “oraculo” e “oscuro” ricorrono decine di volte e segnalano tutti i luoghi in cui il testo presenta anche la minima ombra di inintelligibilità. Se in alcuni casi le note sembrano eccessivamente severe nel bollare di trasparenza insufficiente luoghi in fin dei conti ben comprensibili del testo, forse il motivo non è da ricercare solo nello spirito di polemica del postillatore, né nel desiderio di mostrare la propria capacità di riconoscere l'errore anche laddove sia minimo, ma nella lezione castelvetrina, che impone al testo una comprensibilità totale ed autosufficiente da qualsiasi rielaborazione letteraria:

Il primo ambito di competenza a cui l'arte poetica non può derogare è quello che si potrebbe indicare nel comune buon senso, definito da Castelvetro come “quelle cose del mondo di che ciascun uomo idiota è capace, è le quali se altri non intende è detto sentire dello sciemmo e non avere senso comune”, e che quindi “dee essere stimato grandissimo”, giacché compromette il più elementare livello di credibilità e di rappresentazione psichica.⁹³

Se *conditio sine qua non* della buona poesia è che sia accessibile anche agli “sciemmi”, di conseguenza la tenuta logica deve necessariamente essere autosufficiente pur rimanendo al livello base, cioè quello letterale. La formulazione «della favola ricomposta in forza dei suoi nuclei logico-narrativi essenziali e necessari, anche impliciti, è il risultato di un procedimento di *reductio* tematica ed è finalizzata all'interpretazione complessiva e prima di tutto letterale del testo».⁹⁴

Questo metodo comporta un processo di immedesimazione del critico nel lettore meno colto, volto a registrare tutte le occasioni in cui il testo non lo convince: «L'attenzione al senso letterale richiede una rappresentabilità concreta nella mente del lettore, misurabile e verificabile attraverso la proprietà

⁹² G. Mazzacurati, *Aristotele a corte*, cit., p. 139.

⁹³ A. Roncaccia, *Il metodo critico*, cit., p. 174.

⁹⁴ *Ivi*, p. 202.

delle scelte lessicali».⁹⁵ Quest'operazione non riguarda solo il livello contenutistico, ma anche quello formale: «I rilievi espressi siano funzionali alla razionalizzazione del senso letterale, perseguita attraverso la scrupolosa esplicitazione delle conseguenze e delle incongruenze linguistiche e logiche».⁹⁶

Un approccio di questo tipo ha ripercussioni dirette sull'analisi del testo, che non deve essere operata solo dall'alto della propria erudizione, ma tenendo conto anche della capacità di comprensione del popolo:

[...] così usano di fare, quando leggono il Petrarca, gli Accademici Fiorentini e molti altri, i quali parlano di metafisica, di fisica e di morale, per giudicare se il Petrarca abbia detto ogni cosa bene. Ma lo 'ntendere i poeti non consiste se non nel senso comune e popolare.⁹⁷

Il senso figurato nelle *Sposizioni* castelvetrine è spesso messo da parte perché conta fondamentalmente verificare se al grado zero di figuratività il testo funziona ugualmente, se cioè è accessibile anche a chi non ha conoscenze complesse in sede letteraria e retorica. Nel commento dantesco, ad esempio, la preoccupazione preliminare dell'esegeta è l'accertamento della perfetta tenuta logica dell'immagine letterariamente elaborata: «L'allegoria non è da commendare, né da ricevere per buona dove il senso letterale non ha stato».⁹⁸

La medesima dichiarazione è ribadita a proposito della descrizione di Gerione nella prima terzina del XVII canto come colui «che passa i monti e rompe i muri e l'armi» e che «tutto 'l mondo appuzza»:

Io dico che il voler passare all'allegoria senza mezzo della lettera e di figura, che non sia, e non sia licito ad immaginarsi, è un voler volar senza ali o passare il mare senza nave. Se Gerione è assegnato a questo *Burratto* alla guardia, o per portinaio, o per altro, come *passa monti e rompe mura ed armi* e come *appuzza tutto il mondo*? [...] E saprei ancora volentieri quale sia questo puzzo, col quale appuzza tutto il mondo, acciocché potessimo fondare sopra questo l'allegoria.⁹⁹

Il lettore quindi è messo al centro ed il testo deve essere completamente al suo servizio:

⁹⁵ *Ivi*, p. 205.

⁹⁶ *Ivi*, p. 212.

⁹⁷ L. Castelvetro, *Opere varie critiche di Ludovico Castelvetro, gentiluomo modenese, non più stampate, con la vita dell'autore scritto da Ludovico Antonio Muratori bibliotecario*, Munchen, Fink, 1969, p. 265.

⁹⁸ L. Castelvetro, *Sposizione sopra la «Commedia»*, cit., p. 17.

⁹⁹ *Ivi*, p. 218.

Conta, sulla base di un retroterra culturale essenzialmente umanistico, che il rapporto tra lettore e testo si stabilisca in modo essenzialmente paritario, dialogico, dove l'interrogazione del senso sia anche, parallelamente, auto interrogazione del lettore sulle proprie possibilità di comprendere il testo e sulle ragioni originarie della codifica del testo stesso.¹⁰⁰

Tutto quello che non è giustificabile (quindi che è gratuito) a livello letterale, va cassato. La maggior parte dei giudizi negativi si colloca a livello della «determinazione del senso letterale in termini di coerenza e opportunità all'interno dello svolgimento narrativo».¹⁰¹ Deve essere garantito, affinché ogni grado di lettura sia possibile, il livello più elementare di parafrasabilità. La verosimiglianza è la riprova maggiore che il testo funzioni anche a livello base.

Castelvetro, dunque, bandisce il difficile, l'astruso a livello linguistico, stilistico e narrativo. Leggendo le postille tassoniane, l'impressione che si ottiene è la stessa. Anzi, probabilmente il filo che maggiormente cuce tra loro una gran parte delle note è proprio la richiesta di coerenza, semplicità e intelligibilità ad un livello primario di lettura del testo. Anche in Tassoni è presente in modo esplicito un'analisi che ignora deliberatamente l'elaborazione stilistica e retorica, utilizzando solo un basilare buon senso e invocando la preminenza di una leggibilità che esuli da conoscenze retoriche:

[II 13, 7-8] *Debil quantunque, e mal gagliarda fosse, / Tutta per carità se gli commosse* : → Trovisi p(rim)a il se(n)so letterale.

Che lo faccia in modo esplicito o implicito, Tassoni pretende sempre un livello di comprensione accettabile al grado 0. Collocando in questo modo nel solco del sentiero castelvettrino le note tassoniane, si spiegano tanti "eccessi" altrimenti di difficile interpretazione. Si è visto, ad esempio, che nelle postille di carattere formale si tralascia deliberatamente l'uso delle figure retoriche. Se c'è una ripetizione di una parola a inizio verso, non è un'anafora, ma una inutile ridondanza, poliptoti e figure etimologiche sono variazioni ingiustificate (in particolare per termini che si ritiene debbano essere precisi e immutabili), se si usano paronomasie, allitterazioni, effetti fono-simbolici si entra in un gioco di ripetitività che è da condannare.

¹⁰⁰ A. Roncaccia, *Il metodo critico*, cit., p. 258.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 254.

A livello contenutistico, la critica si fa più complessa, ma non cambia nella sua vocazione di base. I personaggi devono rispettare la loro immagine tradizionale corrispondente al bagaglio culturale condiviso dalla comunità dei lettori, non devono compiere azioni scorrette, superflue o inspiegabili e, cosa in questo punto del discorso fondamentale, non devono rimandare con le loro azioni a qualcosa successo nell'*Inamoramento di Orlando*. Alcune note già citate nel paragrafo sull'intertestualità, infatti, rivendicano l'autosufficienza delle informazioni contenute nel *Furioso*, che devono essere comprensibili anche a chi non abbia letto Boiardo. L'allusione al patto tra Ferraù e l'Argalia allora è sbagliata, perché avviene nel primo libro dell'*Inamoramento*, così come vanno fornite ulteriori spiegazioni in merito all'amore tra Ruggiero e Bradamante, accesi prima dell'inizio del poema. È sicuramente interessante notare quanto per uno scrittore di fine XVI secolo Boiardo non rappresenti forse più una conoscenza data per acquisita da tutta la comunità di lettori e che quindi si pretendano spiegazioni maggiori in merito, ma il nodo non è solo questo.¹⁰² Il punto è che anche un lettore poco colto deve trovare nel poema ariostesco riferimenti sufficienti perché ne sia possibile una lettura (e conseguente godimento) autonoma. Tassoni, quindi, probabilmente veste i panni dello "sciemo" (del resto il suo nome da umorista è Bisquadro, cioè doppiamente sciocco), per verificare quanto il *Furioso* sia ancora accessibile a tutti. E non esita anche ad instaurare un rapporto senza intermediazione tra il lettore e il testo, un dialogo in filo diretto con personaggi e narratore.

È probabilmente il metodo di Castelvetro ad indurre il futuro poeta eroicomico alla stesura di un certo tipo di postille. Le osservazioni dei due sono simili nella forma e nel contenuto, come si può verificare agevolmente se si leggono alcuni estratti dalla *Sposizione alla «Commedia»*. Castelvetro infatti non manca di porsi domande retoriche, domandandosi come Dante possa essere a conoscenza di alcune informazioni se da nessuna parte si dice il modo in cui le ha apprese: «Ma come sa Dante che niuno non scampasse mai o uscisse vivo di quella selva? E chi glie le ha detto».¹⁰³ Si sta parlando ovviamente della selva oscura. Nella *Commedia* non c'è bisogno di spiegare i significati allegorici,

¹⁰² Per la rapida eclissi della fortuna di Boiardo a partire dagli anni '10 del Cinquecento è sufficiente rimandare al classico studio di Dionisotti: C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna di Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-242, in particolare pp. 234-35.

¹⁰³ L. Castelvetro, *Sposizione sopra la «Commedia»*, cit., p. 12.

poiché rimandano ad un substrato di conoscenze condiviso dalla comunità di lettori ai quali ci si rivolge. Ma per Castelvetro non è sufficiente. Ogni informazione deve essere contenuta all'interno del testo. Lo stesso discorso vale per le tre fiere del canto proemiale. La lupa, dice Dante, «molte genti fe' già viver grame». Il commento è: «Onde sapeva questo Dante?». ¹⁰⁴ L'allegoria medievale, che permette a Dante di glissare su qualsiasi spiegazioni intorno alla Lupa ed a ciò che essa significa, è definitivamente tramontata.

Note uguali, nel tono e nel senso, sono frequenti nel postillato tassoniano al *Furioso*:

[XXXVIII 14, 7] *infin al settimo anno* : → Onde sai questo tempo prefisso?

[V 27, 1-2] *Fatto in quel tempo con Ariodante / Il Duca havea queste parole, ò tali*: ← Onde lo sai tu? E così dist<an>te poi?

[V 32, 5-7] *Venner dunque d'accordo a gli scongiuri / E posero le man su gli Evangelii; / E poi, che di tacer fede si diero* : → Q(uest)o niu(n) te lo disse.

Per i due modenesi solo l'esperienza (e non la simbologia allegorica) autorizza la scrittura di certe espressioni. Nella *Sposizione* il verso dantesco: «Sì che il piè fermo era il più basso», è commentato così: «Questo si mostra non essere vero per l'esperienza sempre». ¹⁰⁵

Se il senso non è chiaro, una serie di interrogative retoriche lo incalza pretendendo precisione. Quando Virgilio dice a Dante che è inutile provare a risalire il colle, il critico scrive: «Quale è questo monte? Dove è? Come si può egli salire non potendo uscire di quella valle?». ¹⁰⁶

In Tassoni l'accumulo di secche interrogative retoriche che hanno la stessa funzione è frequente:

[VI 45, 5-6] *Si come tien la Scotia, e l'inghilterra / Il monte e la riviera separata* : ← Chi separa? Chi è separato?

[I 30, 2] *E conoscendo ben, che 'l ver li disse* : → Perché?

[I 58, 6] : → Di quale?

[III 1, 2] *sì nobil soggetto?* : → Quale?

[IV, 70, 6] *sin che pietà si mosse* : → <C>he? Come?

[XII 12, 4] *C'habbia perduta altri la Donna arrabbia* : → Chi? Il mago? Lui? Come?

[XIV 37, 5] *che non ugne* : ← Ad q(ui)d?

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 15.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 19.

[XVII 6, 1] *loro* : ← Di chi?
 [XXIV 72, 2] *Né ben sicura come il fatto segua* : → <Per> che?
 [XXV 15, 5] *che trasse dal fianco* : ← Come?
 [XXVI 79, 5] *o cavaliere* : ← A(n)che?
 [XXVI 121, 3-4] *al cominciar di questa / Pugna* : → Quale? Qua(n)do?
 [XXXI 3, 4] *più riconforta* : → Chi? Come?

In Castelvetro il buonsenso viene prima di tutto. Se un personaggio si comporta in un modo simbolico, ma che non ha attinenze con un atteggiamento che sarebbe logico nella vita reale (come non scappare davanti a una bestia feroce o non aver paura di affrontare troppi nemici insieme), va criticato. È il caso di Dante, che quando incontra lo spirito di Virgilio dopo tutto quello che ha già passato non sobbalza come dovrebbe:

Sicuro cuore doveva essere per certo quello di Dante, che, trovandosi in un deserto, solo, intorniato da fiere spaventevolissime, non si spaventa all'apparizione di un morto, né gli si rabuffano i peli, né perde la voce, né un freddo gli corre per l'ossa. Le quali cose sogliono in simile caso avvenire a' più forti uomini del mondo.¹⁰⁷

Anche in Castelvetro gli errori marchiani del testo sono commentati spesso con ironia. Tutte cose già familiari al lettore del postillato tassoniano. I soldati che non scappano davanti alla furia di Rodomonte sono trovati poco credibili. Comuni fanti devono fuggire davanti a guerrieri smisurati che ne stanno facendo strage:

[XIV 46, 3-4] *Che la maniera del morire amara / Lor più assai, che non è morte istessa* : ← Oscuro. perché non fuggono?

Allo stesso modo, non è possibile che Bradamante si conceda pause elegiache mentre si aggira e combatte nella selva del mondo:

[IV 47, 5-8] *Ciò che già inteso havea di Ganimede, / [*] / Non men gentil di Ganimede, e bello* : ← È poss(ibi)le che all'ora Brad(aman)te pe(n)sas<se> a queste ge<n>tilezze?

Il topos consolidato da lunga tradizione non giustifica un atteggiamento non plausibile. Se Orlando dice di essere il Conte, senza ulteriori specifiche, lo fa perché come tale è universalmente noto, se i personaggi si danno alla ventura,

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 17.

pur ricoprendo “incarichi pubblici” lo fanno perché il codice di comportamento cavalleresco lo consente. Si è già riportato il parere della Cabani, secondo la quale «per Tassoni il discorso narrativo tende a ridursi a semplice discorso, la letterarietà del testo ad annullarsi nella sua letteralità».¹⁰⁸

Il poeta eroicomico in parte applica le severe regole dell’epos riformato al poema ariostesco, in parte applica la pura logica di un lettore naif. Pulciatti, parlando delle opere critiche più complesse come i *Pensieri*, dice cose che sono valide anche per il postillato. In Tassoni c’è

l’instaurazione anche in sede critica di un realismo che dà credito soltanto al “senso” e si fonda sul principio della verosimiglianza in quanto aderenza al fatto concreto, al fisico e alla fenomenologia dell’empirico. Infine l’adozione del metodo della ridicolizzazione quale più efficace strumento di demitizzazione.¹⁰⁹

La ricerca di un verosimile che sia legata all’empirico, all’esperienziale (che sarà distorto in realismo basso-comico nella *Secchia*) è comune a tutta la produzione critica tassoniana. Una verosimiglianza che non tiene conto del canone letterario, dunque, bensì delle esperienze concrete di vita e che mostra punti di contatto forti con il pensiero del filologo riformato.

Come si è visto il rapporto con Castelvetro, qui poco più che accennato, è determinante per la comprensione del carattere precipuo del postillato. Tassoni, come il compatriota, veste i panni del lettore ingenuo e ingaggia con il testo una battaglia di comprensione *reader oriented*, volta a cercare dovunque la massima chiarezza in un poema complesso e chiaroscurale come il *Furioso*, che da un confronto del genere non può uscire che sconfitto.

3.3. L’idea del «Furioso» dalle postille alla «Secchia».

Le postille al *Furioso*, lo si è visto, presentano una natura molto frammentaria e commentano solo i singoli luoghi del testo, senza mai prodursi in considerazioni generali. Ciononostante è possibile ricostruire alcune idee su cosa sia lecito o meno inserire in un poema epico. Innanzitutto, sono evidenti due forti preconcetti che influenzano la stesura delle note: 1) tutto si deve tenere

¹⁰⁸ M. C. Cabani, *La pianella*, cit, p. 20.

¹⁰⁹ P. Pulciatti, *Introduzione*, in *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. xii.

logicamente a livello letterale (influenza di Castelvetro); 2) il poema è letto *sub specie* epica (di stampo tassiano).

Castelvetro è fondamentale anche per il secondo punto, in quanto la sua lettura del *Furioso* è totalmente aristotelizzata: «A quest'altezza Ariosto è definitivamente subordinato al canone poetico-retorico dell'aristotelismo. Il testo è letto in chiave dei suoi esiti teoretici e filosofici. Per questo motivo la sua forza di sovversione cade».¹¹⁰ Soprattutto, come si diceva, il filologo modenese critica l'antinormatività: «Il *Furioso* appare a Castelvetro un testo che respinge l'adeguamento alla normativa imposta dalla *Poetica* di Aristotele».¹¹¹

Una lettura del genere ben si sposa con l'assunto della superiorità del modello tassiano, con il quale sono istituiti nel postillato ben 85 confronti diretti. La *Gerusalemme liberata* è ovviamente il grande punto di partenza per chiunque voglia approcciarsi all'epica dopo gli anni '80 del Cinquecento. Nella produzione critica tassioniana, il più rappresentativo poeta epico della generazione precedente è presente

sotto aspetto triplice: di modello letterario, di esperto in fatto di cavalleria e di linguista. Anzitutto, secondo il Tassoni, la *Gerusalemme* detiene la palma del perfetto poema eroico, per possedere tutti i requisiti del genere. In secondo luogo l'opera, vista alla luce del canone del *mos*, assume il ruolo di codice cavalleresco per l'esemplarità del comportamento dei suoi personaggi.¹¹²

La *Liberata*, afferma il Modenese, ha «bontà, unità, perfezione, verisimilitudine, misura giusta, varietà o maraviglia».¹¹³ Tutto quello che il postillato al poema ariostesco denuncia come grave assenza è presente in modo esemplare nel poema tassiano. I punti di contatto con il pensiero del Tasso critico sono molto evidenti. La definizione di epica, in primo luogo, è molto simile: «Io dico che il poema eroico è una imitazione d'azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di giovar diletando».¹¹⁴ Per Tassoni l'epica è «azione favolosa che abbia del meraviglioso e dell'eccedente in grandezza e bontà le comuni azioni degli uomini».¹¹⁵

¹¹⁰ F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., p. 123.

¹¹¹ *Ivi*, p. 128.

¹¹² P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 13.

¹¹³ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 783.

¹¹⁴ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 504.

¹¹⁵ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 782.

Il verosimile di cui si è parlato a lungo in queste pagine rimane di stampo tassiano. Nei *Discorsi dell'arte poetica* «paiano verisimili quelle cose che in se stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia».¹¹⁶ Il postillatore registra il processo inverso nel *Furioso*: invece di far apparire verosimili cose che non sono vere, viene calcata l'inverosimiglianza. Il discorso critico sviluppato nei *Pensieri* è prossimo a quello tassiano: «La favola adunque ne diletta non come falsa, ma come maravigliosa e simile al vero perciocché come maravigliosa produce una curiosa novità che invaghisce la nostra mente, la qual sempre d'apprender cose insolite e nuove ha diletto». Le favole, dunque, risultano «cattive o per non avere in sé novità né accidenti maravigliosi o per non essere verisimilmente rappresentate non dilettono punto».¹¹⁷

C'è poi la preminenza del materiale storico. La materia, afferma Tasso, «o si finge [...] o si toglie da l'istorie», ma è molto meglio prenderla dalla storia «dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile».¹¹⁸ L'attenzione di Tassoni per il dato storico è spinta oltre e lascia meno licenza all'invenzione rispetto al Tasso della *Liberata*, semmai accostandosi alla maggiore intransigenza della *Conquistata*, che bandisce quasi del tutto la *factio* a vantaggio della verità storica. È noto, tuttavia, che il poema riformato non è tenuto in minima considerazione dal Modenese, che dichiara nella *Tenda rossa* che «nella seconda Gierusalemme [l'autore] fu minor di se stesso».¹¹⁹

Trovare punti di incontro tra la concezione epica tassoniana e quella tassiana è estremamente semplice, perché i *Discorsi* creano una cesura nel dibattito sull'epica. Il modello teorico e pratico stabilito da Tasso rimane l'unico possibile (salvo rare eccezioni) ad inizio Seicento e sarebbe strano se Tassoni non lo rispettasse in modo più o meno pedissequo. Negli anni '10 il Modenese cercherà di liberarsene almeno in parte, ma con risultati alterni, come si vede nell'*Oceano*, che si dichiara più vicino all'*Odissea*, ma nel quale l'ombra del Tasso rimane imperante. Se ne parlerà più approfonditamente a breve.

Tuttavia ci sono punti in cui il Modenese è discorde con il grande poeta della generazione precedente e vale forse la pena di ripercorrere i giudizi negativi sul *Furioso* riportati nei *Discorsi* per trovarli.

¹¹⁶ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 350.

¹¹⁷ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 764.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 351.

¹¹⁹ A. Tassoni, *La tenda rossa*, cit., p. 49.

Si può partire dal fine della poesia epica, che è di giovare dilettaando. Ariosto non punta al giovamento, inserendo scene non decorose.¹²⁰ Per Tassoni la poesia ha come obiettivo primario il *lusus*, ma è in ogni caso sbagliato inserire scene o usare un linguaggio inadeguati all'altezza epica. Lo stile di Ariosto è definito da Tasso mediocre a causa dell'abuso di forme liriche. Tassoni, dal canto suo, mostra insofferenza sia verso i momenti di caduta nel burlesco, che verso quelli lirici, come i lamenti di Bradamante. Il poeta sorrentino cita come esempio di sconcezza il celebre verso: «La verginella è simile alla Rosa» (I 42). Nel postillato Tassoni scrive accanto allo stesso luogo del testo un rimando alla *Liberata*, in cui si usa un'immagine simile, ma con un linguaggio molto più consono.¹²¹ Troppo facilmente Ariosto scivola nel registro comico: «Avvenga che l'umile alcuna volta nell'eroico sia dicevole, non vi si converrà però l'umile che è proprio del comico».¹²²

Un altro elemento in comune con Tasso è la critica ai costumi, che devono avere «quattro condizioni: che siano buoni, che sian convenienti, che sian simili e che sian eguali».¹²³ Non bisogna utilizzare costumi e usi troppo desueti: «Le cose poi che da l'usanza dependono [...] si devono accomodare».¹²⁴ Tasso fa il celebre esempio di Nausicaa, il cui comportamento sarebbe disdicevole nel Cinquecento, e menziona l'errore di Trissino «ch'imitò in Omero quelle cose ancora che la mutazione de' costumi avea rendute men lodevoli».¹²⁵ Anche Tassoni trova deprecabili i costumi omerici, per i quali fa lunghi esempi di errori da non imitare.¹²⁶ Per quanto riguarda il *Furioso*, costume non convenevole ha il giudice Anselmo dell'ultima novella «ed Olimpia che troppo crudelmente taglia la gola a l'amante condotto per lei a l'insidie. Di non convenevol costume è esempio Rodomonte, che, dopo l'esser stato abbattuto, cede troppo agevolmente a la nemica; e in un ferocissimo il non stare a' patti

¹²⁰ «Sdegni ancora il nostro poeta tutte le cose basse, tutte le popolari, tutte le disoneste, com'è la novella de la Fiammetta e quella del Dottore». Citazione tratta da T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 557.

¹²¹ Scrive accanto: «Tasso c. 16 st. 14». La citazione è già stata riportata in precedenza.

¹²² T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 393.

¹²³ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 601.

¹²⁴ T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 384.

¹²⁵ *Ibid.* Cfr. anche G.B. Giraldi, *Scritti estetici*, Milano 1864, pp. 74-75 e p. 57, e *Dai balli nel sole al bucato di Nausicaa: l'eclissi dei linguaggi «naturali»*, ultimo capitolo del *Rinascimento dei Moderni* di Mazzacurati, in particolare le pp. 312-15.

¹²⁶ Alle pagg. 783-802 dell'ed. cit.

sarebbe stata convenevolezza».¹²⁷ Il personaggio deve allinearsi all'aspettativa creata dal narratore. È l'*omoios*, uno dei quattro caratteri del personaggio indicati da Aristotele. Se il re d'Algeri è un brutto è naturale che si comporti sempre da tale; viceversa è fuori luogo che rispetti i patti o si produca in atteggiamenti gentili. Seppur espresso con parole diverse, il problema di fondo si è riscontrato anche in Castelvetro ed è una delle chiavi di lettura fondamentali delle critiche che il Tassoni postillatore muove al *Furioso*.

Anche nei *Discorsi*, come un po' dovunque nei testi del secondo Cinquecento, il massimo campione di comportamento inappropriato è Ruggiero, incostante nell'amore, privo di gratitudine per esser stato liberato da Bradamante due volte «di prigioniera vergognosa, dove era in guisa ritenuto che non poteva dimostrare il suo valore». Il paladino nella seconda metà del poema «prepone a la sua donna il suo re, al quale non aveva nessun obbligo particolare».¹²⁸ Dopo, nel duello con Rinaldo, «il fedel Ruggiero, di campione pubblico quasi divenendo pubblico traditore, antepone l'amore a l'onore, e la sua donna al suo principe assediato».¹²⁹ Questi due casi sono presentati nel postillato con la stessa scala di priorità: Bradamante doveva essere anteposta ad Agramante, mentre il duello con il sire di Montalbano, una volta accettato, doveva essere affrontato con determinazione, altrimenti a rimetterci sarebbe stato l'onore. Il postillatore registra tutte le occasioni in cui il capostipite estense non rispetta le sue priorità.¹³⁰ In una nota in particolare sembrano riecheggiare le parole dell'*Apologia*, riprova dell'influenza che i testi critici tassiani, oltre alla *Gerusalemme*, hanno sul postillato, già riscontrata dalla Cabani. Il luogo del testo è proprio il duello tra Rinaldo e Ruggiero: «O dovea pigliar l'im(pre)sa o no; se sì dovea far il poss(ibil)e per vincere; Se no perché l'accetta? Ma il proprio al publico interesse a(n)tepone» (XXXVIII 90, 1-4).

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ T. Tasso, *Apologia*, cit., p. 422.

¹²⁹ *Ivi*, p. 423.

¹³⁰ Riportiamo i casi più interessanti, già discussi nel secondo capitolo, in nota. Priorità di Bradamante su Dio: «Antepone la don(n)a a dio» (XXII 35, 2); priorità della ventura sul matrimonio con Bradamante: «Si scorda il p(rim)o suo interesse della fede e di amore» (XXII 42, 7-8); problema del duello con Rinaldo, menzionato anche da Tasso: «Che può più, amore, o l'interes<s>e d'u(n) caval<lier>o?» (XXXVIII 3); priorità della fedeltà ad Agramante su quella a Dio: «Ecco antepos<to> il Re a dio d<a> Rugg(ier)o» (XL 68, 5); priorità della fedeltà a Leone su quella a Bradamante: «Pensava in som(m)o all'obbligo co(n) Leone, no(n) con Brad(aman)te et la data fede» (XLV 59).

Questi sono i punti comuni a Tasso e Tassoni nella critica al *Furioso*. I *Discorsi* riassumono e discutono i più diffusi motivi della critica tardo cinquecentesca al *Furioso* (stile basso, personaggi incoerenti, mancanza di decoro, trama troppo lunga, ecc.). Su questi, i due autori sono allineati. Di diverso avviso sono invece sullo scopo della poesia: se Tassoni, come Castelvetro, «assegna alla poesia, specie epica, finalità edonistica»,¹³¹ in Tasso permane il principio dell'*utile dulci*, pur rimanendo secondario rispetto al diletto.¹³²

La seconda differenza è nell'unità di favola, problema grosso, cavalcato da tutta la critica anti ariostesca del XVI secolo. Considerando favola unica quella di Boiardo ed Ariosto ci si trova davanti ad una lunghezza eccessiva: «La qual soverchia lunghezza sarebbe forse nell'*Innamorato* e nel *Furioso*, chi questi due libri, distinti di titolo e d'autore, quasi un sol poema considerasse, come in effetti sono».¹³³ In *Innamorato* e *Furioso* mancano rispettivamente fine e principio. Nel secondo «però che se noi vorremo che l'azione principale di quel poema sia l'amor di Ruggiero, vi manca il principio; se vorremo che sia la guerra di Carlo e d'Agramante, parimente il principio vi manca». Considerandoli però testo unico «sarà intiero poema, a cui nulla manchi per intelligenza delle sue favole».¹³⁴ La moltitudine attribuita ad Ariosto è sbagliata. Nonostante sia amato e letto da molti, «giudico nondimeno che non sia da essere seguito nella moltitudine delle azioni».¹³⁵ Una lunghezza eccessiva rende quasi impossibile al lettore districarsi tra tutti i fili della trama *entrelacée*, cosa molto malvista nel postillato, in cui Tassoni critica l'*entrelacement* proprio perché spezza il filo del discorso. Inoltre il Modenese guarda l'opera dalla prospettiva del lettore qualsiasi e dunque non può accettare questa perdita di controllo sulla materia narrata. Eppure sul principio dell'unità di favola il poeta eroicomico ha posizioni ambigue ma difformi da quella tassiana qui enunciata. Si ritornerà sul tema a breve.

Il terzo elemento è lo stile, punto forte di Ariosto per i suoi fautori, che lo usano per ribadire la superiorità stilistica del *Furioso* sulla *Liberata* nel corso del dibattito che si sviluppa negli anni '80. In prima linea sono Salviati e i

¹³¹ P. Pulatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit., p. 47.

¹³² Cfr. T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., p. 385: «Concedo io quel che vero stimo e che molti negarebbono; cioè che 'l diletto sia il fine della poesia».

¹³³ *Ivi*, pp. 363-4.

¹³⁴ *Ivi*, p. 369.

¹³⁵ *Ivi*, p. 373.

Cruscanti, che ritengono lo stile di Tasso troppo oscuro. Difatti una delle linee difensive dell'*Apologia in difesa della Gerusalemme liberata* verte proprio sullo stile del poema.¹³⁶

Tasso, in effetti, predilige uno stile artificioso, dal suono aspro e ricco di immagini che abbiano un certo grado di oscurità. La reticenza è magnifica, «perch'ella suol lasciar sospizioni di cose maggiori di quelle che son dette, bench'alcuna volta non apporti tanta magnificenza».¹³⁷ L'oscurità va ricercata perchè «suole ancora in molti luoghi esser cagione de la gravità: perciò che tutto quello ch'è piano ed aperto suole esser sprezzato».¹³⁸ In definitiva, pur non dovendo raggiungere livelli eccessivi di inintelligibilità e astrusità, bisogna tener presente che «quello che s'allontana dalla consuetudine è magnifico».¹³⁹

Dal canto suo il postillatore annota una serie di richiami testuali alla *Gerusalemme*, volti probabilmente a farne risaltare la superiorità sul *Furioso*. Ma è una superiorità probabilmente contenutistica più che formale, dato che è ripetuto incessantemente che la ricerca della massima chiarezza, del suono semplice, che eviti qualsiasi eccesso di concettismo o anfibologia è determinante. In anni successivi la posizione del Tassoni critico si fa più vicina a quella enunciata nei *Discorsi*. Nella *Tenda Rossa*, che precede di poco la stesura della *Secchia rapita*, si dice che «l'asprezza, che in altro stile farebbe cattivo effetto, nel magnifico, e nell'Eroico con decoro s'assesta».¹⁴⁰ Tuttavia rimane l'idea di fondo che anima le postille: «Si dee fuggire l'ambiguità, e gli equivoci, che fanno oscuro il parlare».¹⁴¹ Si giunge alla fine ad una soluzione di compromesso, che però non muta il principio per il quale se l'eccesso di piacevolezza va rifuggito perché rende lo stile troppo umile, di contro non bisogna esagerare con l'asprezza:

La voce Aspro ha significati diversi, secondo che hor al gusto or al tatto, ora alla vista, hor all'udito s'accomoda: ma ordinariamente s'intende per cattiva, e spiacevole qualità. Ora quando diciamo il tal verso è aspro, vogliamo dire, ch'egli ha suono ruvido, e poco grato all'orecchio.¹⁴²

¹³⁶ Cfr. T. Tasso, *Apologia*, cit., pp. 460-62 e 466.

¹³⁷ T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, cit., p. 674.

¹³⁸ *Ivi*, p. 704.

¹³⁹ *Ivi*, p. 708.

¹⁴⁰ A. Tassoni, *La tenda rossa*, cit., p. 78.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 108.

¹⁴² *Ivi*, p. 170.

Questa differenza di concezione dello stile poetico, che affonda le sue radici nella lezione di Castelvetro, è molto ricercata nel postillato e pone una differenza importante con la *Gerusalemme liberata*.

2. Come si vede le idee del postillato sono ancora fortemente influenzate da due grandi *auctoritates* cinquecentesche, sebbene una sia *in presentia* e l'altra *in absentia*, nonché dalle fasi finali del dibattito sul poema, che vedono Tasso trionfare su Ariosto e il *Furioso* letto come se fosse appartenente allo stesso genere della *Liberata*, senza più nessun distinguo di genere possibile, come quello che ancora poneva Giraldis nel 1554. Sono censurati tutti gli elementi canonici del genere cavalleresco, autorizzati ancora da chi non riteneva necessario che fossero contenuti nella *Poetica*, che non menziona i romanzi.

Nel postillato esistono alcune note, poche in verità, che riflettono più o meno indirettamente sul cattivo o mancato impiego dei *topoi* del genere epico. A partire dalla prima:

[I 1, 1] *Le donne* : ↓ Fa bene a principiare le don(n)e perché quasi d'altro non si dice.

Si evince che un poema eroico non può in alcun modo iniziare con un verso come quello citato (ben lontano dalle tradizionali declinazioni di "Canto"). Inoltre a giudizio del Modenese nel *Furioso* la presenza femminile, che nel verso incipitario bilancia quella dei cavalieri, è eccessivamente ingombrante per un testo epico.

Altra mancanza rilevata è quella dell'invocazione alle Muse:

[I 5, 3] *In India* : ← Non si ved<e> invocat(ion)e dell<e> muse. Solita a<i> Poeti.

Pur essendo un retaggio pagano, l'invocazione è ritenuta uno dei *topoi* tradizionali del canone epico e né Tasso, né lo stesso Tassoni vi rinunciano. Il poeta sorrentino affronta, nei *Discorsi*, il problema. Se i pagani invocavano le Muse, chi invocheranno i cristiani? «Sarà dunque lecito al poeta cristiano invocar la mente e l'intelligenze, imperò che le Muse non furono credute altro che intelligenze».¹⁴³ Una soluzione di compromesso, rispettata anche dal Modenese, che inizia l'*Oceano* riprendendo l'incipit dell'*Eneide* con il verso «Cantiam, musa, l'eroe di gloria degno». Nella stessa *Secchia* sono presenti più

¹⁴³ T. Tasso, *Discorsi sul poema eroico*, cit., p. 628.

invocazioni, nonostante la musa sia ormai quella della *Batracomiomachia* o delle *Macaronee* di Folengo.¹⁴⁴ Questo dimostra che, anche se è straniato, il riferimento incipitario alle divine ispiratrici non può assolutamente mancare.

Passiamo ad una nota già citata, che però può essere utile se letta da una prospettiva diversa:

[I 1, 7-8] *Che furo al tempo, che passaro i Mori* : → La novella di Gioco(n)do, et del medico, et altro a q(uest)o te(m)po furo?

Questa postilla è già stata commentata in merito allo sfasamento di piani temporali che denuncia. Ma si può anche riscontrare una riflessione del postillatore legata all'introduzione delle novelle nella trama principale? In verità, nel poema non sono presenti altri accenni all'irruzione nel continuum temporale delle trame seconde. I casi in cui le diversioni sono più ingombranti sono quelli di Astolfo e Jocondo e quelli del Nappo e del giudice Anselmo. In questi tre casi, che sono poi quelli elencati dalla nota succitata, si crea una pausa evidente nel racconto primo, che invece non si verifica in quelle storie che sono completate dell'intervento dei paladini. Nel canto XXVIII e nel XLIII questa fusione finale manca. In quest'ultimo, che raccoglie gli ultimi due racconti, le osservazioni sono in numero di 1 alla novella del nappo e 6 a quella del giudice e non entrano mai nel merito della storia o del suo rapporto con il resto del poema. Il canto, con un totale di 33 annotazioni, è uno dei meno lavorati del poema e la storia di Anselmo, che è a detta di Speroni «cosa degna da esser letta in bordello»,¹⁴⁵ passa quasi inosservata.

Anche nel caso della novella dei due amici e Fiammetta le note, più numerose, non alludono mai al rapporto con la narrazione principale. Si può dunque affermare che la questione è priva di interesse nel postillato.

Viceversa i proemi sono sorvegliati speciali. Il tono troppo colloquiale e l'ingerenza eccessiva del narratore nella trama, di cui si è già parlato, vengono criticati a più riprese. Mancano però riflessioni specifiche e le osservazioni si limitano a poche parole di elogio ironico, come nel caso delle prime quattro stanze del canto XXVIII, commentate con un laconico: «Bel proemio».

Più interessante è invece il discorso sul finale, leggibile in queste due note:

¹⁴⁴ Invocazione alla musa pseudo-omerica: «Musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi e de le rane antiche» (S.R., V 23, 1-2). Invocazione di quella folenghiana: «Musa, tu che migliacci e caldalesse / vendesti lor, dettami i nomi e i vanti / che fer dal piano agli ultimi arconcelli / l'alta torre tremar degli Asinelli» (S.R., VIII 14, 1-4).

¹⁴⁵ S. Speroni, *Sopra l'Ariosto*, cit., p. 520.

[XLVI 64, 6-8] : ↑ Questo con le sue dipendenze è il fine della commedia.

[XLVI 73, 3-4] : → Non sono atti comici?

Il finale con il matrimonio e lo scioglimento delle linee principali dell'intreccio è giudicato da Tassoni adatto a una commedia e quindi diastraticamente troppo in basso rispetto alla solennità epica. Queste postille sono collocate prima del duello tra Ruggiero e Rodomonte, vera chiusura del poema, ma registrano tutto il fastidio del Modenese per un *explicit* tanto lontano dalle consuetudini belliche del poema eroico. Il lieto fine è sentito come una vera e propria ibridazione con un genere più basso: «Tassoni percepisce acutamente che i canti finali costituiscono un nucleo a parte del poema e comportano uno sconfinamento di genere».¹⁴⁶ Il postillatore, dunque, individua l'anima dell'ibridazione comica non nelle ultime novelle, ma nella struttura stessa della fabula: «Depreca il pericoloso imborghesimento della materia epica (esasperato nelle vicende matrimoniali dei due amanti) che egli sente come un'aperta minaccia alla struttura stessa del poema eroico».¹⁴⁷

3. Le critiche fatte al *Furioso* in parte sono riconducibili a episodi specifici del poema, in parte rivelano la concezione epica tassoniana, o per essere più precisi, tutto quello che non deve esistere in un poema eroico. Punti di contatto si possono dunque ricercare anche in altre opere del Modenese che riflettono sull'epopea. Tassoni affronta l'argomento nella lettera prefatoria all'*Oceano* (poco interessante in questa sede in quanto si concentra sul nuovo epos della Scoperta), nelle prefazioni alla *Secchia*, nei postillati a Bracciolini e a Stigliani e, ovviamente, nei *Pensieri*, coacervo e sintesi delle riflessioni dello scrittore modenese. Nelle pagine successive si analizzeranno rapidamente queste opere, per verificare punti di contatto ed evoluzione dell'idea di epica tassoniana rispetto a quella che si legge nel postillato all'*Orlando furioso*.

Gli altri postillati a poemi epici sono utili ad un raffronto per più di un motivo. Le postille all'*Elezione di Urbano VIII*, pubblicato nel 1628, così come quelle intitolate *Bellezze del Mondo nuovo*, scritte dopo la seconda edizione in 34 canti del poema stiglianese (1627), sono successive alla *princeps* della *Secchia*, dunque sono scritte molti anni dopo le postille al *Furioso*, probabilmente giovanili. I due testi più maturi subiscono un trattamento

¹⁴⁶ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 137.

¹⁴⁷ *Ibid.*

differenziato da parte del postillatore a causa della loro scarsa levatura. L'obiettivo tassoniano (molto semplice da raggiungere) è quello di metterne in burla la sgangherata fattura. Nella pratica del postillare, forse più che nel commento, conta molto l'atteggiamento che ha l'autore quando prende la penna in mano e quello che intende ricavare dalle note a margine. Stigliani e Bracciolini sono nemici personali del poeta eroicomico, dunque l'intento di *vituperatio* è maggiore rispetto a quella rivolta al capolavoro del secolo precedente.

Dopo aver fatto i necessari distinguo, si possono riscontrare punti di contatto e differenze con il lavoro giovanile, sia nelle idee espresse sui difetti in cui può incorrere un poema epico sia nel modo di postillare. Un discorso del genere si è già accennato nel primo capitolo, ma qui si pongono ai testi domande più specifiche alle quali i postillati linguistici (praticamente tutti gli altri, poiché in buona parte lo sono anche quelli a Boccaccio) non possono rispondere, avendo altri obiettivi ed interessi. Di contro, i tre postillati a poemi hanno molto in comune, oltre alla preminenza di chiose che si interessano della materia più che della lingua e della forma. I rimproveri mossi ai versi sono dello stesso tipo. Simile è anche il modo ironico, aggressivo e diretto con cui si rivolge al testo postillato.

Al poema braccioliniano, ad esempio, si rimprovera la mancata chiarezza del verso: «Se l'altezza e la sonorità del verso, senza la chiarezza, bastasse, Stazio senza dubbio avanzerebbe Virgilio».¹⁴⁸ La mancanza di decoro è rilevata più volte: «In somma la narrativa è bella, ma senza decoro»; «questo non è favellare con decoro».¹⁴⁹ Anche ai personaggi allegorici braccioliniani è imputata una mancata coerenza con il ruolo che dovrebbero interpretare e un mancato rispetto del linguaggio che dovrebbero usare: «Questo non è favellare conveniente alla persona che parla».¹⁵⁰ Nella stessa maniera del postillato al *Furioso*, anche qui c'è attenzione alla verosimiglianza dei rapporti sociali ed al rispetto della gerarchia. Così come in Ariosto il principe Brandimarte non dovrebbe parlamentare direttamente con re Agramante, allo stesso modo in Bracciolini «è impertinenza che un Re comandi a Principe che non sia suo vassallo; però bisogna servir il decoro».¹⁵¹

¹⁴⁸ *Elezione di Urbano VIII*, cit., p. 91.

¹⁴⁹ *Ivi*, pp. 92 e 108.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 92.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 128.

Qualsiasi incoerenza logica è subito emendata e tutto tende ad essere preso alla lettera. Se si parla di cavalieri, ad esempio, questi devono andare a cavallo, non li si può descrivere come appiedati: «Cavalieri a piedi; e s'erano sepolti, come fuggivano?». ¹⁵² Anche qui è prioritaria l'attenzione al corretto uso dei termini, che non viene mai meno in nessuno dei postillati tassoniani: «Spolverare vuol dire mandar via la polvere, e spolverissare, ridurre in polvere: bisogna che i Lombardi insegnino di favellare ai Toscani». ¹⁵³ Nell'*Elezione di Urbano VIII*, come nelle postille al *Furioso*, questa attenzione riguarda anche la descrizione di fenomeni scientifici, che deve essere corretta e al riparo da ogni vaghezza: «Non so che i raggi dell'arcobaleno debbano esser tre per formar L'arco baleno». ¹⁵⁴

Allo stesso modo del postillato ad Ariosto, ogni oscurità deve essere segnalata ed emendata: «Enigmi e anfibologie quanto la vena»; «chi volesse l'idea del favellare anfibologico e confuso non potrebbe addurre esempio migliore di questo Poema, nel quale non pure un'ottava, che abbia sentimento chiaro ed ordinato». ¹⁵⁵ In uno dei casi in cui sottolinea l'oscurità (involontaria) dei versi braccioliniani, il postillatore dà voce in prima persona al pensiero del narratore, che si dichiara orgogliosamente incomprensibile: «Intendami chi può, che m'intend'io». ¹⁵⁶ Una postilla molto simile, già riportata, è presente nel postillato al *Furioso*: «<In>te(n)dami chi <p>uò» (XIX 70, 3-4).

Anche per quanto riguarda il tono usato, pur essendo maggiori i luoghi in cui si ostenta un attacco feroce, nel complesso rimane dello stesso tipo di quello riscontrato nel postillato al *Furioso*. Sono presenti stroncature senza mezzi termini, come quando parla di «metafore spropositate e ridicole». ¹⁵⁷ C'è poi il registro ironico, che ritroviamo in note più lunghe e gustose:

Le lance erano sparagi, come quelle di Luciano, appunto, ma gli stocchi erano polpe di petto di cappone; ma nota che chiama cavaliere una femina. Non so se Omero e Virgilio chiamarono cavalieri Pentesilea e Camilla, e l'Ariosto Marfisa e Bradamante». ¹⁵⁸

¹⁵² *Ivi*, p. 119.

¹⁵³ *Ivi*, p. 199.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 203. Qui forse c'è anche ironia sulla divisione gratuita della parola composta arcobaleno.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 110 e 118.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 167.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 97.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 104-105.

Sono interessanti anche le estrose invenzioni verbali: «Il meglio che? Poco il meglio e il miglio e 'l grano che venga oggidì di Cilicia, e poco bisogno n'ha l'Italia».¹⁵⁹ Queste creazioni scherzose tendono spesso alla deformazione onomastica. Il gioco parte dal senso equivoco che si può generare partendo dal nome, come nel caso di Passavanti: «Benché sia del Passavante, non passa per bello».¹⁶⁰ Non manca poi il registro osceno. Nell'esempio seguente è citato un personaggio del *Decameron* dal nome colorito: «Voglionsi bene è frase da Bentivenga nel Mazzo».¹⁶¹ Anche qui i versi annotati non sono che un pretesto, il gioco è a se stante. *Divertissement* del genere sono presenti in tutti e tre i postillati a testi epici, nei due *pamphlet* polemici con Giuseppe degli Aromatari e soprattutto nella *Secchia rapita*, che basa buona parte della sua comicità proprio sulle deformazioni onomastiche.

Nei luoghi citati del testo braccioliniano, così come in quelli simili del *Furioso*, manca lo spunto per l'abbassamento di tono. Laddove il linguaggio è troppo aulico rispetto all'immagine che si descrive, Tassoni riscontra quell'involontario effetto comico, dovuto all'accostamento stridente tra *elocutio* alta e *inventio* bassa, che si è già descritto nel postillato al *Furioso*. Allo stesso modo, il Modenese rende esplicita la dissonanza, banalizzando l'immagine, rendendola semplice, quotidiana, bruscamente realistica e descrivendola in modo consono: «Se lubrico ed incostante vuol dire affatato, anche Orlando era lubrico, massimamente quando aveva la cacarella».¹⁶² Il problema è proprio il rapporto tra i versi (cioè il linguaggio) e il senso, che crea un cortocircuito che assume toni burchielleschi: «Ha pronte le rime, ma fra sensi stravolti, e s'intendono le parole, ma non i versi, come nel Burchiello suo emulo».¹⁶³ La freddezza riscontrata è ritenuta propria di un poeta comico: «Chi volesse esempi di freddezza, nol potrebbe trovar più bello [...] son concetti da poema burlesco».¹⁶⁴ Il linguaggio dell'*Elezione di Urbano VIII*, insomma, è giudicato troppo basso, indegno di un poema eroico e allegorico: «Queste sono bagattelle ridicole, che non calzano in un poema morale, ma hanno del comico e del

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 110.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 135.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 110.

¹⁶² *Ivi*, p. 199.

¹⁶³ *Ivi*, p. 154.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 165.

plebeo».¹⁶⁵ Come si vede, in Bracciolini la violenza è forse maggiore, ma la natura, gli obiettivi delle critiche e la modalità in cui si sviluppano sono simili.

Questo è il trattamento a cui è sottoposto il poeta cortigiano Francesco Bracciolini, reo tra le altre cose di aver conteso il primato nella creazione del nuovo genere eroicomico. Prima di passare alle *Bellezze del Mondo nuovo* va fatta una precisazione. I postillati al poema stiglianese sui viaggi di Colombo sono due. Quello alla prima edizione (1617) probabilmente rimane privato ed è caratterizzato da note più immediate dal tono più aggressivo. Si è scelto di tralasciare questo postillato, perché il confronto che si sta facendo con le note al *Furioso* prevede una cesura temporale quanto più ampia sia possibile.

Le *Bellezze*, invece, ha un livello di elaborazione maggiore perché presumibilmente è immaginato per la circolazione, seppur limitata e manoscritta.¹⁶⁶ Il tono tende uniformemente all'ironia, proprio perché l'intento programmatico è di far risaltare la goffaggine del Materano profondendosi in lodi iperboliche e sperticate, che evocano una forma di commento che in genere serve proprio all'esaltazione del testo analizzato.¹⁶⁷ A differenza delle postille al *Furioso*, qui si parla anche di figure retoriche («nota la figura iperbaton usata spesso con gra(tia) da questo Poeta»; «il poeta si serve della figura antisagoge»¹⁶⁸) ed è presente maggiore attenzione alle sbavature formali. Al centro c'è spesso la naturalezza, formale e contenutistica. Dante, Tasso e Ariosto sono citati per fare paragoni impietosi con il meno talentuoso poeta di Matera: «Qui il poeta lascia Dante e comincia a contender col Tasso».¹⁶⁹ Si riporta anche un esempio più lungo che rende bene il tono delle *Bellezze*:

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 116.

¹⁶⁶ Cfr. R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 50: «Nel nuovo commento tassoniano il controllo della spontaneità con la conseguente riduzione della carica umorale, a favore di un discorso più tecnico e classificatorio dei differenti tipi di trasgressione stilistico-formale e contenutistico non consente più di individuare la varietà dei livelli in cui si dispiega [...] la *verve* polemica del Modenese. L'arguzia tassoniana, tuttavia, nonostante abbia perso le sue tonalità più accese e violente, non si spegne, ma si sposta su un piano di ironia velata, valorizzata dal tono dimesso e calmo del commento falsamente esplicativo».

¹⁶⁷ Esistono, ad esempio, varie *Bellezze del Furioso*. Toscanella ne pubblica una dal titolo *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto; scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti; con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera: et co i luochi communi dell'autore, per ordine di alfabeto; del medesimo*, in Venetia, Appresso Pietro de i Franceschi, et nepoti, 1574. Ruscelli annuncia sue *Bellezze del Furioso*, che però non sono mai terminate come ricorda Sberlati in *Il genere e la disputa*, cit., p. 74.

¹⁶⁸ R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, cit., p. 75 e 78.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 85.

Il Poeta in questo canto e nel seguente gareggia con l'Inferno di Dante e con la Gierusalemme del Tasso in due luoghi. E se non ha superato l'uno e l'altro, almeno non dee esser defraudato di quella lode, che meritò la rana d'Esopo.¹⁷⁰

A parte queste differenze, però, le critiche mosse al testo sono dello stesso tipo di quelle viste finora.

Si finge, ad esempio, essere meravigliosa una cosa che invece è banale o marcatamente inverosimile. Secondo la lezione di Tasso e Castelvetro, la meraviglia non deve nascere da qualcosa che sia lontana dal criterio di verosimiglianza, a meno che non si entri nella sfera del convenevole. Stigliani sembra non aver fatto tesoro delle teorie cinquecentesche:

Se le poesie non sono ripiene di cose meravigliose non vaglion nulla. Ne' n(ost)ri mari il pesce rondine è ordinariam(en)te maggior dell'orata; e però l'esser inghiottito da lei non è senza meraviglia.¹⁷¹

La narrazione deve essere verosimile, rispettando con il metro del buon senso e dell'esperienza di vita reale quello che potrebbe essere accaduto. Il personaggio si deve comportare come è logico e probabile che faccia. L'assurdità dello schermidore che si ricorda quasi per caso di poter utilizzare la spada, avendo fino a quel momento combattuto con un'asta, è sottolineata:

Bella reminiscenza, che si rappresenta in costui, il quale essendo schermidore e, havendo perduta l'asta, si ricordò della spada che haveva a canto. Ogn'altro o se ne sarebbe scordato o l'havrebbe tratta fuori col fodero.¹⁷²

Le azioni non eroiche sono da condannare, soprattutto se sono enfatizzate dal poeta con involontario effetto eroicomico. I marinai evitano una secca che potrebbe affondare le navi e Tassoni commenta: «Questa fu azione veram(en)te eroica: vedere una seccagna asciutta a lume di sole e saperla schivare con instrutta rivolta, acciò non aprisse la scorza de' legni loro».¹⁷³

Talvolta Stigliani fa compiere ai personaggi gesti involontariamente equivoci. Ad inizio poema Colombo si trova d'improvviso con una verga in mano durante la notte: «Il duce in man la verga haver trovosse» (I 19, 8).

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 83.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ivi*, p. 89.

¹⁷³ *Ivi*, p. 91.

L'opportunità di giocare con il senso osceno dell'affermazione è troppo forte per non essere colta: «Alcuni l'hanno avuto per miracolo, e non è; anzi è cosa naturaliss(im)a che suole incontrare a molti nel destarsi la notte».¹⁷⁴

Anche in questo postillato, il Modenese testimonia forte attenzione ai dati storici, anche i più minuti. Il narratore sostiene che Diego Colombo è il solo figlio dell'Ammiraglio. Invece «non era unico figlio Diego, ma i poeti possono uscir dell'istoria».¹⁷⁵ La licenza poetica che dà il beneplacito all'invenzione qui è ovviamente ironica e testimonia che il poeta eroicomico, anche dopo aver scritto la *Secchia*, ha un'idea di verosimile che concede poco spazio all'ignoranza del vero storico. E sullo stesso piano c'è anche in questo postillato la richiesta di precisione scientifica. Laddove il fenomeno è descritto in modo vago, urge rettifica:

Col toccare il grilletto non si cala il cane della ruota; ma la serpetta col funicchio acceso; ma i poeti molte volte confondono gli strumenti, che hanno corrispondenza fra loro. È bel vero che quel non discerne un angelo da un barbagianni è paruto inverisimile ad alcuni, di troppo delicata orecchia.¹⁷⁶

Il postillatore descrive minuziosamente quello che accade, sfoggiando le sue conoscenze di balistica ed usando i termini precisi (serpetta, funicchio). Alla vaghezza del poeta, che confonde gli strumenti ed arriva a non distinguere un angelo da un barbagianni si contrappone la precisione del postillatore. Seppure va ricordato che la durezza dell'affermazione sia dovuta al confronto con l'opera di un nemico che si vuole vilipendere, nel *Furioso*, in meno casi, con toni più pacati ed in postille più brevi, si riscontra esattamente la stessa contrapposizione tra precisione del postillatore-scientziato e vaghezza del poeta.

Il rigore terminologico va di pari passo con quello scientifico. Di seguito, un esempio rappresentativo. Una nota chiede al poeta di sapere cosa siano le caravelle, informazione probabilmente data per scontata da Stigliani ma che tale non è per Tassoni, per il quale il testo deve sempre essere autosufficiente nei dati che riporta. Se si parla di caravelle, si deve rendere noto al lettore il distinguo rispetto alle semplici navi ed il modo in cui si manovrano in mare:

Io saprei volentieri se le caravelle son navi o pere, se le distingue come quel mio paesano, che distingueva le tinche del pesce. Ma quel che cerchiamo è se le

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 76.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 93.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 75.

navi da gabbia usino remi o non, perché io non me n'intendo; se ben dall'autorità del Poeta debbo restar convinto.¹⁷⁷

Si noti, come accade di frequente, la similitudine con qualcosa di quotidiano, volta ad abbassare la presunta altezza del verso e della scena e l'ironia sull'autorità del poeta, che è appena stata sconfessata.

Le postille linguistiche vertono anche sull'uso poco felice che Stigliani fa di forme verbali, ricercando la difficoltà del costruito e la novità: «Compagnare, verbo nuovo e bello, che i Cruscanti si scordarono di mettere nel loro vocabolario».¹⁷⁸ L'autorevolezza di Stigliani è smentita ricorrendo a quella degli accademici della Crusca, altrove criticata ma qua ripresa in tutto il suo prestigio e usata per una contrapposizione tra lingua stabile, tradizionale, consolidata ed innovazione bislacca. Come nel postillato al *Furioso*, la gonfiezza dei termini è sempre bandita. Semplicità e chiarezza sono da preferire a novità e oscurità: «Giogale intrico per matrimonio; non c'è poeta che dica più novamente le cose comuni di questo»; «un poeta ordinario havrebbe detto nel mare o nell'onde salse, senza ricordarsi che le cose comuni voglio(n) dette nuovam(en)te».¹⁷⁹ La scelte di voci difficili che hanno il solo scopo di impreziosire in modo posticcio il testo sono sempre osteggiate, laddove è possibile sostituirle con una *lectio faciliior* di uso comune: «Nota nudrirsi in significato di semplicemente cibarsi»; «Raro per breve. Nuovo per bello».¹⁸⁰ A maggior ragione non possono essere usate forme bizzarre se servono solo a fare la rima: «Con che francate havria le forze oppresse» (I 24 3), è commentato: «Se non era la necessità della rima havrebbe detto: con che francate havria le forze schiave».¹⁸¹ Critiche dello stesso genere sono dirette anche ad Ariosto, nei casi in cui usa zeppe superflue solo per riempire i versi, poiché il costruito deve tendere il più possibile al naturale, rinnegando l'artificiosità. Questi esempi fanno apprezzare quanto Tassoni, sempre fautore di un "barocco moderato", sia lontano anni luce dal marinismo. Il Modenese qui cita esplicitamente il maestro Castelvetro e la sua idea di poesia dalla lingua vicina alla spontaneità della prosa. La lezione castelvetrina pervade tutti i postillati ad opere narrative e

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 77.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 79.

¹⁷⁹ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 87 e 91.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 76.

poetiche (anche quello al *Decameron* e le *Considerazioni* su Petrarca), ma qui è enunciata esplicitamente:

La bellezza di questo poema consiste principalm(en)te in essere, come disse il Castelvetro, tessuto e vergato, e di frasi e di voci, parte poetiche e parte prosaiche.¹⁸²

Nella postilla l'insegnamento del celebre concittadino è volutamente banalizzato o meglio equivocado. Il filologo riformato, infatti, è attento nell'affermare che non bisogna far scadere la poesia a livello della prosa. Poesia naturale, ma non rozza. La confusione dei due livelli, però, è ciò che Stigliani ottiene suo malgrado nel poema e che Tassoni, sottilmente, gli rimprovera riportando male le parole del maestro. Nelle *Bellezze*, infatti, il *Mondo nuovo* è spesso esaltato proprio per la sua naturalezza ma, come è ovvio, con intento antifrastico di critica ai luoghi più astrusi e faticosi: «È mirabile da vedere in questo poema come è congiunta bene l'umiltà con la naturalezza»; «e in somma altri infiniti, che sono espressi con tanta naturalezza che non si può uguagliare»; «in effetto si vede che 'l Poeta ama più la naturalezza che la gonfiatura».¹⁸³

Anche nelle postille a Stigliani non manca quel processo di riduzione ad un linguaggio più spiccio, laddove il tono tronfio del testo non si confà alla descrizione di qualcosa di banale. Le parole nelle note a margine si adattano all'insignificanza di ciò che viene descritto. I versi «Alzand'onde contr'onde, e l'acque in parti / Spezzando vaste, e in pezzi ismisurati» (VI 29, 5-6) sono privati del belletto da *tragédie lyrique* per essere restituiti alla loro realtà di opera buffa: «Aprivano tanto la bocca che pareva che volessero gittar l'anima per gli occhi. Paiono spropositi, e pur sono cose bellissime».¹⁸⁴

Come si vede, pur tenendo conto della volontà di attacco a nemici personali, del diverso momento della vita dell'autore e della differenza macroscopica di livello tra l'*Elezione di Urbano VIII* e il *Mondo nuovo* da una parte e dell'*Orlando furioso* dall'altra, le critiche rivolte ai poemi sono sostanzialmente le stesse. Mancata chiarezza, personaggi incoerenti, immagini basso-comiche, inverosimiglianza, mancato decoro, poco rigore nei riferimenti storici, nell'uso dei termini e nella descrizione scientifica dei fenomeni. Anche l'uso di ironia, i *divertissement* verbali, l'abbassamento di tono, l'attacco

¹⁸² *Ivi*, p. 79.

¹⁸³ *Ivi*, pp. 76, 77 e 79.

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 95.

violento e caustico sono sulla stessa lunghezza d'onda. Certamente esistono differenze. Innanzitutto, alcuni rimproveri al *Furioso* sono dovuti ai topoi del romanzo cavalleresco che ovviamente non sono presenti in poemi post-tassiani. Nelle postille al *Furioso* la violenza nel tono è minore e meno uniforme e le note sono più sbilanciate sul piano contenutistico, mancando qualsiasi accenno alle figure retoriche. Ma anche questo è ovvio, essendo il poema ariostesco incomparabile sul piano formale con gli altri due. La perfezione formale di Ariosto è una delle poche cose raramente messe in dubbio anche dagli antiariostisti più accaniti ed una delle maggiori armi di difesa di chi preferiva il Ferrarese al Sorrentino. Con questo non si vuole dire che Tassoni consideri di pari livello i tre autori che qui si stanno comparando, ma che l'atteggiamento con cui li postilla, volto a cercare le *défaillances* soprattutto in relazione alla perfezione epica, è identico, così come non cambia in sostanza l'opinione sugli errori che vanno categoricamente evitati nello scrivere un poema eroico. La pratica del postillare, almeno quella tassoniana, istituisce uno scontro con il testo, di cui nasconde gli aspetti positivi mettendo in prima linea quelli negativi. E questo diventa innegabile nel momento in cui un grande capolavoro fondatore della tradizione epica moderna è osteggiato in maniera non troppo diversa rispetto agli sgangherati poemi contemporanei di due avversari diretti. L'atteggiamento aggressivo del Tassoni postillatore è riprova dell'inserimento nella tradizione delle *castigationes*, che tendono a cercare di un testo, osservandolo al microscopio, prevalentemente i difetti.

La conseguenza logica è che l'idea che il Tassoni postillatore ha del *Furioso* non è necessariamente del tutto negativa come si potrebbe dedurre dall'incalzante elenco di imperfezioni proposto dal postillato, il quale, a differenza del commento, occulta più di quanto riveli. Tassoni non esprime mai nelle sue 2600 note al testo un giudizio generale e non sottolinea i luoghi che ritiene buoni del testo (come fa ad esempio nelle *Considerazioni*, nelle quali non mancano parole di lode per alcune canzoni petrarchesche, preferite ai sonetti), ma questo non rende scontato che la stima generale dell'opera sia negativa. Il postillato quindi lascia in ombra le cose che non vuole illuminare. Dare per assunto che l'idea tassoniana sul poema si possa ricavare interamente dalle note a margine, quindi, comporta il rischio di spandere un'ulteriore patina di opacità sulla lettura tassoniana del poema.

Questo punto è determinante, perché si sta per introdurre un'analisi dettagliata di quanto il Modenese scrive sul *Furioso* in testi più distesi e pensati per la pubblicazione. Si verificherà facilmente che alcune idee sull'epica

espresse nei *Pensieri* e nelle prefazioni alla *Secchia* si discostano da quelle dei postillati, sia di quelli tardi a Bracciolini e Stigliani, che di quello giovanile al *Furioso*. Lo si è detto all'inizio del secondo capitolo, ma a questo punto va aggiunto un ragionamento sulle differenze della pratica di scrittura usata e sulle finalità delle parole del Modenese, che variano sensibilmente tra le opere citate.

4. Nei testi critici stampati che discutono di epica il parere espresso sul *Furioso* è sostanzialmente positivo, seppur nei *Pensieri* non manchi qualche riserva. Nel quesito IV del libro IX, intitolato *Se la favola del poema epico dell'Ariosto abbia unità*, l'autore modenese discute di questioni macrotestuali del testo. La base teorica di questo quesito è scopertamente antiaristotelica fin dalle prime righe, in cui è scritto che «ben che egli [Aristotele] non avesse mai poetato, pretese d'insegnare agli altri l'arte di bene poetare».¹⁸⁵ Orbene, il Filosofo ha dato come regola l'unità della favola. Tale regola è rispettata nel poema ariostesco: «Io tengo che, quantunque il *Furioso* dell'Ariosto paia un racconto di molte azioni e di favole disunite, una nondimeno sia la principale, la qual contenga in sé tutte l'altre e riesca come un'idea di molti capi».¹⁸⁶ Unità nella molteplicità, dunque, in quanto l'azione centrale attorno a cui ruotano le altre è la guerra tra Carlo e Agramante. L'autore manca solo nel «darle perfezione per non le avere dato principio».¹⁸⁷ Gli argomenti sono tradizionali. Laddove Tasso ha considerato *Furioso* e *Inamoramento* un unico poema, quindi dotato di favola perfetta benché troppo lunga, Tassoni distingue i due grandi romanzi cavallereschi. Sulla guerra tra Franchi e Saraceni come principale polo di attrazione, il Modenese riprende l'idea cinquecentesca della centralità della guerra, spingendola, come suo costume, fino all'eccesso: «L'eroe principale di quella impresa», afferma, «senza dubbio è Carlo Magno, il quale con la prudenza sua e col suo valore maneggiò il tutto».¹⁸⁸

Queste parole aggiungono informazioni rispetto al postillato, ma vanno prese con cautela. Innanzitutto il quesito è scritto nel 1627, cioè dopo le prime due edizioni della *Secchia* e relative prefazioni che propongono una visione ambigua dell'unità di favola. Nella prefazione del '22, ad esempio, c'è l'elogio delle azioni molteplici:

¹⁸⁵ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 763.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 764.

Oggidi è chiaro che le azzioni di molti dilettao più che quelle d'un solo e che è più curiosa da vedere una battaglia campale di qual si voglia duello perciocché il diletto della poesia epica non nasce dal vedere operare un uomo solo, ma dal sentir rappresentare verosimilmente azioni maravigliose, le quali quanto più son, tanto più dilettao.¹⁸⁹

Subito dopo si esalta il grande modello moderno di favola multipla che crea diletto: «E per questo veggiamo che l'Ariosto, tutto che non abbia unità di favola e introduca gran molteplicità di persone, diletta molto più dell'*Odissea*».¹⁹⁰ Omero è desueto, anche in quell'*Odissea* che veniva considerata punto di riferimento per l'*Oceano*. Tasso non è nominato, Ariosto è elogiato proprio per il suo essere non aristotelico e per la sua efficacia nell'ottenere in tal modo il piacere. C'è da chiedersi perché nel testo critico si cerchi ancora di far rientrare goffamente il *Furioso* nel castigato costume aristotelico, mentre nel poema eroicomico lo si esalta proprio perché non ci è entrato. La prospettiva diacronica salta completamente, perché il quesito è scritto dopo il poema, dunque il motivo non può essere addotto al ripensamento generato dalla nascita dell'eroicomico. Va cercato altrove. Si può quindi introdurre un ulteriore elemento nel discorso. Nella prefazione, poco prima delle parole citate, il Modenese rivendica l'unità aristotelica della sua *Secchia*: «L'impresa è una e perfetta, cioè con principio, mezzo e fine».¹⁹¹ L'affermazione è volutamente ambigua, perché il canone è solo apparentemente rispettato. Il poema è in 12 canti, ma è soggetto a spinte centrifughe non bilanciate, non avendo un centro di azione e mancando un vero finale. La rivendicazione di unità è dunque posticcia e infatti subito dopo è elogiato il *Furioso* e le sue favole intrecciate. Nel giudizio dei *Pensieri* sul poema cavalleresco succede più o meno la stessa cosa. Si ribadisce, conformemente alla tarda tradizione filoariostesca, che il romanzo ha favola unica, ma solo dopo aver preventivamente sconfessato il diritto di Aristotele di parlare di questioni di poetica. Il principio tanto decantato dell'unità di azione perde di autorità. Poi si afferma che il poema ha per protagonista Carlo Magno, idea quanto mai bizzarra, già enunciata dal Fòrnari e dall'*Infarinato* di Salviati. Quest'ultimo è il fondatore dell'Accademia della Crusca, con cui dall'uscita del secondo *Vocabolario* in poi (1623) la rottura, dovuta proprio all'arroccamento su posizioni desuete e conservative in sede linguistica dei Cruscanti, è totale. E

¹⁸⁹ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 355.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

dunque riproporre la posizione altrettanto antiquata sull'unità di favola non vale ad invalidarla, lasciando che mostri da sé la propria insufficienza? Affermare in questo modo che la favola di Ariosto abbia unità probabilmente serve a dimostrare che è vero proprio il contrario, allineandosi con il pensiero espresso pochi anni prima nella *Prefazione*.

La visione del *Furioso* che traspare da *Prefazioni* e *Pensieri* è dunque sostanzialmente positiva. Il poema è un «drappo cangiante»,¹⁹² come la *Secchia*. Siamo certamente passati dalla *querelle* sul poema a quella tra antichi e moderni. Ariosto e Tasso sono equiparati nella grandezza contro l'oscuro e rozzo Omero, i cui molteplici errori risaltano nel confronto con i due grandi classici del XVI secolo. L'accostamento dei due poemi in chiave oggidiana è comune negli scrittori di inizio secolo. Nel Seicento «i poemi epico-cavallereschi di Ariosto e Tasso vengono risolti in una combinatoria dell'“argutezza”, mentre i loro “argomenti” sono svolti analiticamente mediante modulazioni che appaiono funzionali alla finalità del nuovo secolo barocco».¹⁹³ Nel caso specifico di Tassoni l'esaltazione del *Furioso* è particolarmente interessante se inserita nel percorso che va dal postillato al poema eroicomico. Nel quesito IX del libro IX, *Se Omero nell'«Iliade» sia quel sovrano poeta che i Greci si danno a credere*, si fanno esempi anche microtestuali, che possono essere messi a confronto diretto con le postille. Quello che si evince subito è che spesso le idee espresse nel giovanile postillato sono rovesciate nel libro della maturità in modo sorprendente.

L'autore dei *Pensieri* riconosce nel *Furioso* il *decorum* che manca all'*Iliade*. Prendendo ad esempio il corretto comportamento di Rinaldo nella sfida con Dardinello dice: «Delle quali isquisitezze e riguardi che pertengono al decoro Omero ne fu innocente affatto».¹⁹⁴ Ma come si è già avuto modo di mostrare, nel postillato il signore di Montalbano subisce aspra critica proprio per aver combattuto con un ragazzino troppo giovane per essergli al pari:

[XVIII 148, 7] *Grida, Fanciullo, gran briga ti diede* : ← Bravo. Co(n) u(n) fanciullo.

Nei *Pensieri* non sono rari i casi in cui gli stessi luoghi biasimati nel postillato sono utilizzati come esempio positivo. In tutto il quesito scritto contro

¹⁹² *Ivi*, p. 613.

¹⁹³ F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., p. 289.

¹⁹⁴ A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, cit., p. 785.

Omero si danno casi di decoro presente in Ariosto e sconosciuto ai poeti classici:

Seguita poi quel famoso duello d'Aiace e d'Ettore che, paragonato con quello di Ruggiero e di Mandricardo o con quello di Tancredi e d'Argante, rappresenta appunto due rozzi ed inesperti villani che dalle sperticate vengano alle sassate.¹⁹⁵

Sembra quasi che gli antesignani di Sprangone e Lemizzone, interpreti sgangherati di un fallimentare duello risolutore combattuto a colpi di ronca nella *Secchia*, siano da cercare nell'*Iliade*. Invece sono proprio presi dal *Furioso*. Non a caso vengono appellati «Aguzzin di Rodomonte, / stronzo d'Orlando» (*S.R.*, XII 52, 3-4). Infatti il loro duello è la deformazione burlesca di quello sul ponte tra il forte pagano e il paladino pazzo (già non particolarmente eroico): «Lemizzone e Sprangone sono due “non eroi” mossi da una falsa presunzione e da una forza brutta, animalesca, più che da sani principi di amor patrio: come Rodomonte dopo la morte di Isabella, e come Orlando».¹⁹⁶

Se quello scontro è la fonte dell'eco burlesca che si ritrova nella *Secchia*, dal canto suo il duello tra Mandricardo e Ruggiero, contrapposto nella citazione a quello di Aiace e di Ettore, è nel postillato severamente criticato per l'uso eccessivo di armi magiche:

[XXX 41, 7-8] *E hor c'ho Durindana, e l'armatura / D'Ettor; vi dè Ruggier metter paura?* : → Si fida nell'armi il valoroso.

[XXX 59, 4-8] *condotta tempre, poco giova / [*] / Piastra incantata, et incantata maglia* : ← <In>ca(n)ti co(n)tra <in>canti. ; ↑ Rugg(iero) che gettò lo scudo nel pozzo per non valersi d'incanti et se si dice ch'altri non s'accorge de la spada risp(ond)o ch'ei <...> il vede, et basta.

Un confronto su un particolare specifico dei duelli si può fare in merito all'uso della lancia, che nei *Pensieri* è ritenuto ben gestito dal poeta di Reggio: «Vedi l'Ariosto se finge, quando i suoi guerrieri hanno rotta la lancia, che ritornino a casa a pigliarne un'altra».¹⁹⁷ Ma nel postillato si critica proprio l'apparizione dal nulla di lance nuove, come nel caso di Orlando che combatte con Mandricardo:

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 789.

¹⁹⁶ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 220.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 793.

[XXIII 82, 7] *Parvero l'haste al rompersi di gelo* : → Orl(and)o o(n)de <h>ebbe la(n)<c>ia che ruppe la sua per Zerbino?

Come negli altri casi, l'osservazione tassoniana è già stata citata ed è qui ripresa solo per far risaltare il parere diametralmente opposto del postillatore rispetto a quello del critico.

Un altro esempio significativo di come il testo stampato si discosti dal postillato manoscritto riguarda il re dei Mori: «Veggasi nell'Ariosto Agramante, due volte rotto da Carlo in Francia e con un esercito nemico nelle sue terre, con quanto decoro tratti nel consiglio fra' suoi capitani e se piagne o se parla di fuggire».¹⁹⁸ Viceversa, nelle note il re pagano non è assolutamente trattato con tanto rispetto:

[XL 8] : ← Codard<o> et perché non diede agi<o> di fuggire a gl'altri già vedea la ru<ina>.

Agramante infatti era accusato (a ragione) proprio del contrario: cioè di abbandonare le truppe alla mercé dell'avversario vincitore, fuggendo poco onorevolmente da Biserta. Si è già potuto apprezzare quanto la figura di autorità sia giudicata poco convincente nelle postille. Invece nei *Pensieri* il figlio di Troiano è elogiato perché con molta diligenza «fece colcar Ruggier nelle sue tende», dopo lo scontro con il figlio di Agricane. Ma il re, obietta il postillatore, elogia il vincitore senza porsi il problema di aver perso uno dei suoi più valenti soldati:

[XXX 70, 7-8] : → Quasi che di ciò s'allegri Agr(aman)te di morte d'un sold(at)o.
[XXX 74, 2-6] : → <I>l Re s'allegra <de>lla morte di Mand(ricar)do.

Gli errori dei personaggi ariosteschi sono trasposti sull'*Iliade*, mentre proprio il *Furioso*, più ancora della *Liberata*, è utilizzato come esempio fulgido di perfetto comportamento.

C'è da chiedersi allora perché Ariosto è biasimato in un luogo ed esaltato in un altro. Una ragione di cronologia, che vede il giovane postillatore ancora imbevuto di Aristotele e di Castelvetro laddove il maturo scrittore degli anni '10 è già proiettato sulla *querelle des anciens et des modernes*, inaugurata con i *Quesiti* e le *Considerazioni*, regge, ma non è sufficiente a spiegare tutto.

¹⁹⁸ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 789.

Per farlo, bisogna aggiungere due dati al quadro che si sta delineando. Il primo riguarda l'obiettivo dell'autore del postillato, che non coincide con quello dell'autore dei *Pensieri*. Il primo ha bisogno di trovare tutti i punti di non allineamento del poema ariostesco rispetto al canone tassiano e solo di quello si occupa. Il secondo ha bisogno del *Furioso* sia per istituire, come fa Paolo Beni negli stessi anni, un canone di autori moderni da contrapporre agli antichi, indebolendo in tal modo l'*auctoritas* della *Poetica* che vede in Omero il modello perfetto, sia per appropriarsi di un prestigioso modello a partire dal quale fondare il nuovo genere eroicomico. Pur appartenendo ad un genere nuovo ed ibrido, infatti, la *Secchia* ha bisogno dall'epica per legittimarsi, inserendosi nella tradizione pur se da una base prospettica straniata. I modelli elencati a fine poema sono quelli della più alta tradizione:

Taciuto avria quell'armi sue pietose
'l Tasso e 'l Bracciolino il legno santo,
il Marino il suo Adon lasciava in bando
e l'Ariosto di cantar d'Orlando.
(S.R., XII 11, 5-8)

L'inserimento di Bracciolini tra i grandi è ironico, ma gli altri sono davvero le punte di diamante di quella tradizione in cui la *Secchia* affonda le sue radici. Dunque il *Furioso* deve essere nobilitato sia in quanto grande classico moderno (*Pensieri*), che in quanto esempio di poema che diletta pur non seguendo rigidamente il canone aristotelico (*Prefazioni*).

Un obiettivo del genere manca nelle postille, tuttavia non si può parlare di completo superamento delle idee sull'epica che da esse trapelano. Se è vero, come si cercherà di dimostrare nel prossimo paragrafo, che gli errori ariosteschi rilevati nel postillato fanno da base alla creazione eroicomico, volutamente sbagliata, non può essere sufficiente affermare che Tassoni, quando scrive la grande summa del suo pensiero, abbia definitivamente archiviato quelle osservazioni. Inoltre, se il *Furioso* fosse davvero considerato, dopo il '12, come perfetta opera epica non sarebbe ritenuto uno strumento valido per la violenta operazione demolitrice del canone che sarà l'eroicomico. Anche il rapporto istituito nell'*Opus magnum* tra Ariosto e perfetto canone epico, come si è visto, è ambiguo.

Va aggiunto ancora un dato. Se il postillato al *Furioso* è scritto 10 anni prima dei *Quesiti*, le *Bellezze del Mondo nuovo* sono composte a ridosso del 1628, anno di uscita della seconda edizione del poema e data di poco successiva

all'inserimento nel corpo magmatico dei *Pensieri* del quesito sull'unità di favola di Ariosto. Certo, nell'opera critica tassoniana non si parla mai dei due poeti contemporanei, ma solo di Omero, Ariosto e Tasso. Tuttavia, se le critiche rivolte a Stigliani e Bracciolini sono ancora dello stesso tipo di quelle al *Furioso*, si può pensare che anche il capolavoro ariostesco, elogiato ed equiparato alla *Liberata* e forse ritenuto superiore nelle prefazioni, potrebbe essere ancora considerato difettoso nei punti toccati dal postillato, anche negli anni '20, a *Secchia* già scritta.

È solo un'ipotesi, ma serve a relativizzare tanto le critiche delle postille manoscritte quanto gli elogi dei testi a stampa in base ad un presupposto fondamentale: lo scopo che Tassoni vuole ottenere dando un determinato taglio di lettura al *Furioso*. Nelle postille vuole attaccarlo, dimostrando che in alcune cose è imperfetto. La finalità ultima nei *Pensieri*, invece, consiste nell'esaltare i grandi archetipi moderni, cioè il *Furioso* e la *Liberata*, a discapito del grande modello omerico, osteggiato per sconfessare l'infallibilità della *Poetica* aristotelica, verso la quale nel corso degli anni '10 si ostenta un sempre più scoperto scetticismo.

Tasso è l'imprescindibile punto di partenza per il poema seicentesco, ma già nella prefazione all'*Oceano* si avverte l'insufficienza di adattarlo a tutti i contesti. Si cerca un'altra via, associando al modello tassiano-iliadico quello odissiaco, seppur con scarsi risultati pratici, perché l'unico canto scritto mantiene un linguaggio sostanzialmente tassiano. Nella *Secchia* la *Liberata* è l'idolo da demolire, l'involucro da mantenere esternamente per poterlo svuotare dall'interno. Tra gli strumenti che il cantore del nuovo genere ha a disposizione per operare questo svuotamento spiccano le *Macaronee* e il *Rolandino* di Folengo, cui viene associata pure la *Batracomiomachia*. Ma il bacino principale da cui attingere deroghe alla regola epica rimane Ariosto, il quale nei primi anni del Seicento, finita la *querelle*, è letto come lo scrittore di poesia narrativa più congeniale al barocco. Partendo da Tasso, cioè, è visto come un autore che si concede licenze rispetto al canone: «Ariosto inizia ad essere trattato come un autore dell'epoca barocca, anche là dove non solo cita e imita ma parodizza e deforma».¹⁹⁹ Una considerazione tale del poeta ferrarese è presente anche nel postillato, ma con giudizio severamente negativo. Lo scrittore della *Secchia*, invece, ha bisogno di un prestigioso punto di riferimento per legittimare le

¹⁹⁹ F. Sberlati, *Il genere e la disputa*, cit., p. 242.

invenzioni del genere neonato, a cominciare da un importante aspetto macrotestuale: la moltiplicazione della favola tanto elogiata nelle *Prefazioni*.

Si può affermare, dunque, che il rapporto con il testo ariostesco viaggia su un doppio binario: se letto da una prospettiva pro-tassiana il poema è criticato per le sue inadempienze; se letto invece al pari di Tasso o in una prospettiva anti-tassiana il poema è elogiato per la sua capacità inventiva. In entrambi i casi il risultato converge in uno scopo unico: trovare un antimodello che faccia da base per la creazione del genere eroicomico.

Dopo aver letto questo paragrafo, si potrebbe rimettere in dubbio la proposta di datazione fatta nel secondo capitolo, tuttavia è lecito affermare che i presupposti fondamentali in base ai quali era stata proposta nel secondo capitolo rimangono validi. Nel postillato è presente una prospettiva unica, in cui del *Furioso* sono trattati gli errori rispetto alla *Liberata*. Nonostante le postille debbano essere ripensate in base all'obiettivo dell'autore ed al suo approccio tendenzialmente agonistico con il testo, rimane la volontà, ben più evidente rispetto alle critiche rivolte ai due poemi epici, di un continuo confronto diretto con Tasso, da cui sembra trapelare la superiorità del poeta sorrentino, mentre nei *Pensieri* il match si svolge tra la coppia Ariosto/Tasso e Omero. La lettura del poema operata dal postillatore, nonostante gli elementi che si ripetono contro Bracciolini e Stigliani, rimane tardocinquecentesca e l'influenza di Tasso e Castelvetro si fa sentire in modo più netto che altrove. Più che smentire la proposta cronologica del secondo capitolo, occorre dunque pensare a cosa sia potuto servire il postillato nella costruzione degli errori della *Secchia rapita*.

3.4. *L'importanza del modello ariostesco nella genesi dell'eroicomico: Il «Furioso» nella «Secchia» attraverso il postillato.*

1. Le 2600 postille all'*Orlando furioso* sono importanti non soltanto come espressione di un pensiero diverso dell'autore sul capolavoro ariostesco rispetto alle opere a stampa, ma anche perché alcune osservazioni rimangono ancora valide nella fase di elaborazione del poema eroicomico e possono essere utili a far comprendere come il grande romanzo cavalleresco del XVI secolo offra spunti creativi determinanti all'invenzione di un genere nuovo. Le eccezioni alla norma, naturali in un poema pre-aristotelico, sono usate come grimaldello per creare un genere che sia, almeno in parte, post-aristotelico. Questa è la tesi di

fondo dello studio lungo e approfondito che Maria Cristina Cabani ha portato sul poema tassoniano. Per la studiosa pisana è evidente che

i grumi del disfacimento del discorso epico fossero già latenti in alcuni predecessori (Ariosto in particolare) e che pertanto Tassoni possa qui parodiare la tradizione epica sfruttando le armi offerte da una parte di essa, parte che, tuttavia, finisce anch'essa per soggiacere agli strali della sua parodia. L'im maturità dei protagonisti, l'ostinazione autodistruttiva, l'inutilità o la sproporzione del sacrificio, tutto era già presente in Ariosto, ma in un contesto ancora in grado di nascondere le crepe che quegli elementi oggettivamente aprivano nel terreno della tradizione. Il difficile equilibrio tra realismo ed idealismo, fra miti ed ironia che pervade il *Furioso* è rotto nella *Secchia*, dove la bilancia pende ormai decisamente dalla parte scettica e corrosiva.²⁰⁰

La *Secchia*, quindi, «può divenire un vero e proprio ponte tra il comico-cavalleresco [...] e il burlesco *tout court*».²⁰¹

La Pianella di Scarpinello, lo studio più completo finora apparso sul capolavoro tassoniano, parte proprio dal postillato ad Ariosto e da questa ipotesi, con cui ci troviamo in sostanziale accordo. Una serie di elementi del *Furioso* torneranno nella *Secchia* passando attraverso l'analisi feroce del postillato. Se ne fornisce di seguito un breve elenco riassuntivo:

- 1) Personaggi sghembi, incoerenti, inverosimili, non epici. Tra questi spiccano le figure di autorità che mostrano poca autorevolezza e il mutamento di registro stilistico e di comportamento dei personaggi (i lamenti di Bradamante).
- 2) Battaglie/ duelli mal descritti, che in alcuni casi si risolvono nella fuga. Un sottopunto è la gestione delle cavalcature e degli aiuti magici.
- 3) *Entrelacement* e ventura sono sostanzialmente diversioni superflue, inverosimili, inutili, immorali, che allontanano per un capriccio gli eroi dai loro incarichi pubblici.
- 4) Inverosimiglianza/ mancanza di decoro.
- 5) Anacronismo.
- 6) Finale da commedia.

Va aggiunto che le affinità tra i due poemi non finiscono in questo scarso elenco e non necessariamente passano tutte attraverso il filtro del postillato. Ma sono questi sei punti che, a nostro avviso, segnalano un rapporto tra le idee espresse nel postillato e quelle messe in atto nella *Secchia rapita*.

²⁰⁰ M. C. Cabani, *Gli amici-amanti*, cit., p. 122.

²⁰¹ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 123.

2. Le critiche maggiori sono riservate ai personaggi, colpevoli di non rispettare l'assoluto epico di cui dovrebbero essere incarnazione. La *Secchia* è abitata da eroi sghembi, costruiti per accumulo di caratteristiche tradizionali su cui viene innestato, con un effetto di stridente contrasto, il linguaggio burlesco. Si veda la descrizione del primo personaggio che appare dalla caotica turba dei Modenesi, attaccati di sorpresa dai Bolognesi e colti dal panico:

Quivi trovar che 'l Potta avea spiegato
lo stendardo maggior con le trivelle
ed egli stesso era a cavallo armato,
con la braghetta rossa e le pianelle.
Scriveano i Modanesi abbreviato
Pottà per potestà su le tabelle;
onde per scherno i Bolognesi allotta
l'avean tra lor conominato il Potta.
(S.R., I 12)

È il podestà Lorenzo Scotti, soprannominato, con metafora oscena, il Potta. Già nel nome il capo della fazione modenese denuncia il suo carattere burlesco, tuttavia gli elementi alti e bassi si alternano sapientemente nella stanza, così come il termine podestà con la sua deformazione oscena. Contro la turba confusa, Lorenzo si staglia armato, a cavallo e con in mano lo stendardo. Il passaggio al comico è tra il terzo e il quarto verso, quando si scrive che era sì armato e fiero, ma indossava pianelle e braghe rosse. Il primo poema eroicomico è costruito con questa strategia che, seppur con varianti ed eccezioni, rimane la predominante nel poema: inizio dell'ottava con accumulo dei *topoi* della tradizione e rovesciamento improvviso nel comico. La procedura è ben descritta da Barberi Squarotti:

È, insomma, lo scontro fra il punto più sublime dello stile elevato e l'applicazione più umile dello stile basso, burlesco, comico e volgare, e proprio l'immediato raffronto fra i due termini provoca quell'*éclatement* di meraviglia, quello scatto di novità, di rivoluzionaria imprevedutezza, che costituisce elemento essenziale nell'intenzione strutturale del poema.²⁰²

²⁰² G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia rapita»*, in *Studi tassoniani*. Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes muratoriana, 1966, pp. 39-62 : 49.

Spesso la caduta è nel distico finale, ma può avvenire prima, come nell'ottava che introduce il podestà, in cui lo scivolamento da un registro all'altro avviene già tra terzo e quarto verso. Il tono burlesco invalida quello epico, ma non lo cancella né lo assorbe. Lo stesso vale per i personaggi. Con l'eccezione di Culagna, preservano in parte la natura di impavidi combattenti, seppur degradati. La carica eroica non viene azzerata, come nell'*Adone*, ma permane, per quanto distorta.

Ne consegue che una figura di autorità, come quella del podestà, benché ridotta di spessore (è l'amministratore di una città, al confronto con gli imperatori e i comandanti di eserciti del passato) e caratterizzata da espressioni oscene («Taci, frasca merdosa» *S.R.*, II 12, 5) nonché gesti ed armi inappropriati, rimane caratterizzata dai simboli che il suo ruolo prevede. Ecco un esempio significativo. Renoppia, vergine guerriera, lancia le sue amazzoni in battaglia. Lorenzo le frena con queste parole: «Dove andate, canaglia berrettina, / senza ordinanza e senza disciplina?» (I 20, 7-8). Le parole del distico servono a far da contrasto con quelle della sestina, ma si può al contempo notare che il personaggio, «uomo saggio e forte» (I 13, 1), anche se con linguaggio colorito, mantiene un suo ruolo di coordinatore delle forze modenesi.

Nelle postille al *Furioso* si è visto quanto Carlo ed Agramante non siano esenti da rimproveri. Il Potta per certi versi è la degenerazione estrema di quei difetti notati nei due predecessori. Se il re dei Saraceni, infatti, è rimproverato per non essere in grado di porre un freno ai duelli tra i suoi più valenti soldati, pagati a caro prezzo con la morte di Mandricardo e l'allontanamento di Rodomonte, lo stesso capita al personaggio tassoniano durante l'episodio della giostra di Melindo, forse il più fitto di richiami ariosteschi del poema. Quando Lorenzo si rende conto che la giostra essendo fatata potrà solo mettere fuori gioco alcuni tra i suoi campioni, emana un decreto per fermare le sfide: «Però, se stesse a me, farei divieto / che nessuno de' miei con lui giostrasse –. / Prese il Potta il consiglio e de' un decreto / che nell'isola alcun più non entrasse» (*S.R.*, IX 27, 1-4). Tuttavia nessuno bada agli ordini del comandante supremo e i duelli proseguono come nulla fosse. La figura di autorità della *Secchia* pecca anche per un altro motivo. Come gli altri non rispetta il *decorum* e quando arringa la soldataglia in vista di un assedio non promette gloria, ma bottini e rapine: «Tutte nostre saran senza sospetti / queste ricche campagne e questi armenti; / la salciccia, i capponi e i tortelletti / da casa ci verranno cotti e bollenti» (*S.R.*, IV 5, 1-4). Non solo. Esalta i suoi vagheggiando l'usurpazione di beni e di mogli: «e dormiremo in quegli stessi letti / dove ora dormon le nemiche genti»

(5-6). Le argomentazioni sono cibo, arricchimento e donne. «Ristrettezza di vedute, individualismo esasperato, egoismo e invidie caratterizzano le azioni e i personaggi messi in scena da un genere marcatamente antieroico»,²⁰³ scrive giustamente la Cabani. Inoltre, si dimostra sordo ad ogni pietà ed ogni cortesia verso gli sconfitti: «Fugge il vinto e s'appiatta o l'armi cede / e s'inginocchia a domandar mercede; // ma non trova mercé né cortesia / e invano s'inchina e invan la vita chiede. / Il Potta vuol che Castelfranco sia / esempio eterno a non mancar di fede. / Furor ha luogo, ogni pietà s'oblia» (*S.R.*, V 20, 7-8; 21, 1-5). In una postilla già citata Tassoni incrimina un altro re, quello di Algeri, perché «incrudelisce sui fuggitivi» (XVI 22, 7). Mentre in Boiardo i campioni sono tutti fedeli al codice cortese, in Ariosto il feroce Rodomonte si mostra spesso privo di pietà, in particolar modo nell'episodio dell'assedio di Parigi. Come si vede il comportamento di Lorenzo è più estremo, poiché la volontà di violenza è dichiarata, ma va nella stessa direzione, anche se è da considerarsi ovvio nella *Secchia* e fuori posto (nell'ottica tassoniana) nel *Furioso*.

I punti di contatto ci sono, anche se non sempre sono di tutta evidenza. Si veda ad esempio dirimente la stanza seguente, che descrive l'entrata in battaglia del personaggio:

Ma ratto fu con una ronca in mano
il Potta lor, come un demonio, addosso
e tanti ne mandò distesi al piano,
che ne fu il Ciel de la pietà commosso.
Quel fiume crebbe sì di sangue umano,
che più giorni durò tiepido e rosso,
e, dove prima il Fiumicel chiamato,
fu dappoi sempre il Tepido nomato.
(*S.R.*, I 40).

L'ottava aiuta a chiarire il funzionamento della macchina eroicomica. La base epica rimane la tavolozza a cui attingere per dipingere il quadro nei suoi elementi base, aggiungendovi in seguito singole pennellate che ne rovinino la composizione e ne squilibrino l'armonia. In questo caso specifico, fermandosi solo al “soggetto” il Potta agisce come da copione: veloce, si slancia contro i nemici, facendone strage. Tuttavia nella sceneggiatura ci sono due elementi burleschi (senza considerare la sostituzione del cavallo con la mula, due ottave sopra): 1) usa una ronca, che di certo non si trova nei manuali di guerra; 2) la

²⁰³ M. C. Cabani, *Eroi comici*, cit., p. 15.

sua furia omicida ottiene effetti talmente iperbolici da risultare ridicoli e inverosimili, con il fiume (in scala ridotta, cioè un ruscelletto) che si riempie talmente tanto di sangue da cambiare nome. A questa strategia del comico evidente, a cui spesso si aggiunge il controcanto delle *Dichiarazioni di Gaspare Salviani*, va affiancato un lavoro più sottile sul materiale tradizione. Ed è qui che entra in scena il *Furioso* e la postilla in cui è criticata l'entrata in campo diretta di Carlo Magno:

[XVII 14, 1-3] *Carlo si volse a quelle man robuste, / C'hebbe altre volte a gran bisogni pronte. / Non sete quelle voi, che meco fuste* : → <Ch>e decoro <v>eder un Re <ch>e così parla <c>o(n) le sue ma<n>i va(n)tando.

L'atteggiamento del sovrano che usa le sue “man robuste” per sterminare gli avversari è visto come privo del decoro legato al ruolo. Anche se non è a tinte forti come il suo successore eroicomico, Carlo entra in battaglia in prima persona e stermina frotte di nemici. L'atteggiamento è quanto di più sbagliato possa esserci per un comandante in campo, che nel corso del Cinquecento, da Belisario a Goffredo, assume caratteristiche sempre più ieratiche e sacerdotali. Nella *Liberata* il Buglione si guarda bene dal combattere e nell'unica occasione in cui lo fa è punito da una freccia che gli fora la coscia, mettendo a repentaglio il buon esito della crociata. Dunque il podestà modenese, contrariamente al comandante crociato, eredita l'atteggiamento sbagliato da Carlo, così come si può supporre erediti da Agramante l'incapacità di gestire positivamente la giostra tra i campioni.

La *Secchia* gioca con tutta la tradizione epico-cavalleresca, almeno da Boiardo in poi. Il topos della strage, ad esempio, non può certo ricondursi alla sola imitazione di Ariosto. Ma anche su questo punto fondamentale è la lezione del poeta di Reggio. Tassoni ne spinge l'inverosimiglianza fino al ridicolo più di una volta, ma la lontana origine del meccanismo deformante risiede nel *Furioso*, in cui le stragi fatte dai paladini sono talmente eccessive da essere già assimilabili a quelle che il teatro dei pupi rimetterà in scena con divertenti stragi di marionette. Gli avversari del campione di turno, infatti, cadono come birilli.

Iperboli come «vermiglio lago» (XXVII 21, 2), «vermiglio stagno» (XVIII 183, 6), «del lor sangue oggi faranno un lago» (XVI 75, 6) si trovano spesso nei versi ariosteschi. Casi del genere sono ripresi da Tassoni che spinge

maggiormente l'acceleratore sull'iperbole,²⁰⁴ rendendo impossibile al lettore non ammettere la plateale assurdità dell'immagine, con l'effetto di riderne insieme all'autore. Certamente già in Boiardo le comparse volano in aria come fossero fantocci, ma in Ariosto si assiste a quell'effetto di straniamento con cui la materia del romanzo medievale è spesso, nell'essere riattraversata, omaggiata ma anche affabilmente derisa nel suo essere ormai anacronistica e incredibile. È lo stesso tipo di operazione, seppur con modi e risultati diversi, che fa Tassoni.

Restando ancora nel campo dei personaggi, è necessario soffermarsi anche su Renoppia. La vergine guerriera eroicomica, infatti, mantiene in sé la contraddizione già manifestatasi in Bradamante ma la sfoggia, come di consueto, in modo molto più marcato:

Bruni gli occhi e i capegli, e rilucenti,
rose e gigli il bel volto, avorio il petto,
le labbra di rubin, di perle i denti,
d'angelo avea la voce e l'intelletto.
(S.R., I 17, 1-4)

Questi versi accolgono la descrizione fisica dell'amazzone. Nella seconda quartina c'è la caduta eroicomica, con l'accento a un difetto fisico. Si dice infatti che è «sorda ad un'orecchia». Una nota stonata, tuttavia, è già presente nella prima quartina, poiché «di contro a tanta biondezza sparsa nelle rassegne delle eroine rinascimentali, spiccano come uno scarto dalla norma i capelli scuri di Renoppia».²⁰⁵ Non è un dettaglio casuale, ma una scelta voluta che apre la prima crepa nel bassorilievo epico. Nel canone breve della bellezza rinascimentale, descritto da padre Pozzi,²⁰⁶ sono presenti elementi del volto ed immediatamente adiacenti, con un richiamo soprattutto al colore. Il biondo dei capelli è dunque fondamentale, mentre il colorito bruno è uno scarto dalla norma che ha connotazioni ben precise:

Il tipo della donna bruna costituisce un segnale infallibile di poemi di tono basso; l'incongruenza è immessa per dar risalto all'ambientazione generale

²⁰⁴ In nota si riporta un'ottava interessante, perché mette in burla l'*Illiade*: «Quel già sul Xanto il furibondo Achille / fe' del sangue troian crescer quell'onda, / o Ippomedonte a le tebane ville / fe' dell'Asopo insanguinar la sponda, / tal il giovane fier l'onde tranquille / fa rosseggiar del sangue ostil che gronda; / ma, da la tanta copia infastidita, / diede la Musa a pochi nomi vita» (S.R., I 30).

²⁰⁵ S. Longhi, *Il vestito scoveniente*, cit., p. 175.

²⁰⁶ G. Pozzi, *Temì, τόποι, stereotipi*, cit., pp. 391-436.

dell'esperimento, teso all'eversione del codice per via di contaminazione degli elementi inconciliabili.²⁰⁷

Al di là dell'effetto burlesco, va registrato che la guerriera è presentata nell'atto di arrivare sul campo di battaglia, descrivendone al contempo la bellezza di fanciulla. I due elementi, giudicati nelle postille inconciliabili, sono accostati nella *Secchia* in modo ancora più diretto e brusco, senza soluzioni di continuità. Se Bradamante pone, infatti, un diaframma tra la sua condizione di vergine e di combattente con il gesto di legarsi i capelli biondi e infilare l'elmo, Renoppia appare a capelli sciolti (per giunta neri), ma con le armi in mano. Ancor prima della seconda metà eroicomica, la stanza ha già presentato una deroga rispetto al canone. Il dettaglio non sembra essere messo lì a caso, dato il carico simbolico forte dei capelli sciolti nella donna-guerriero. Inoltre alla seconda apparizione delle amazzoni è ripetuto: «E la chioma bizzarra e ad arte incolta / ondeggiando sul tergo iva disciolta» (III 50, 7-8).

Punto di partenza sembrano anche in questo caso essere le postille sulla doppia natura di Bradamante, la quale, se appare nel poema in veste di guerriero, non può poi concedersi momenti di struggimento elegiaco. I suoi lamenti, lo si è visto, sono condannati per questo motivo. Nella *Secchia* il Modenese non ha cambiato idea. Si conferma, cioè, l'impossibilità di ogni mediazione tra la guerriera e la bella donna. Difatti il lavoro eroicomico sui topoi tradizionali non prevede conciliazione, ma anzi, tende a sottolineare in modo ancora più estremo l'attrito, spogliandolo dal sottile gioco ironico ariostesco e sbattendolo in faccia al lettore nell'arco di pochi versi, generalmente nella sola ottava. Ma anche in questo frangente va detto che l'antenata più stretta di Renoppia non può certo essere considerata Camilla o Clorinda, bensì Bradamante, le cui contraddizioni tra le due anime, come si è già dimostrato nel capitolo precedente, sono già giustapposte, evidenziando ironicamente lo sbalzo da un'identità all'altra, in particolar modo nella rocca di Tristano, episodio tutto incentrato su questo tema.

Va aggiunto che ciò che permette a Tassoni di lavorare sul denudamento e l'accostamento di opposti inconciliabili è la struttura stessa dell'ottava eroicomica. Spesso (ma non sempre) il poeta lavora sulla frattura di respiro ritmico tra la sestina ed il distico, connaturata a questa forma metrica fin dai

²⁰⁷ G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia di inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», XXXI (1979), pp. 3-23.

suoi esordi nella versione fiorentina ed utilizzata già mirabilmente nello stesso modo già da Ariosto:

E, certo, non è da dire che il Tassoni abbia qui inventato specificamente tale struttura dell'ottava, è fin troppo facile risalire a un'eco ariostesca, se non vogliamo reperire più lontano suggestioni popolaristiche (sì, i cantari), secondanti naturalmente il tendere dell'ultimo distico, con la rima baciata, a risolvere e a racchiudere in sé la conclusione della battaglia, l'enormità, lo straordinario, la sorpresa.²⁰⁸

Alcune ottave del *Furioso* già contengono uno scarto nel comico nel distico, che sancisce un passaggio brusco ad un registro diverso. Si veda un caso particolarmente significativo:

In odio gli la pose, ancor che tanto
L'amasse dianzi: e non vi paia strano
[...]
Estraneo avea, e non suo, dal piè alla treccia;
il bel ne sparve, e le restò la feccia.
(VII 70, 1-2; 7-8).

I versi si collocano immediatamente dopo lo svelamento del vero aspetto di Alcina, grazie all'anello. Tutta la stanza è costruita sul passaggio dall'amore all'odio. Quello che interessa è la svolta brusca nel distico tra la treccia e la feccia. Nel *Furioso*, tra i vari tipi di organizzazione sintattica dell'ottava, è presente la sequenza 6+2, che lavora sullo stacco netto tra la sestina e il distico:

Ariosto interviene spesso nel delicatissimo passaggio tra la sestina e il distico baciato, sostituendo a un discorso fluido e sintatticamente profondo, una transizione fondata appunto sulla ripresa: un discorso saturato al posto di un discorso continuo. E questo intervento mira a mettere in luce la forma immanente della stanza, a far cantare le giunture.²⁰⁹

Questo tipo di costruzione calca la cesura, creando un effetto di sproporzione tra le due parti, con un accostamento tra linguaggi che non trova una sintesi:

²⁰⁸ G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia»*, cit., p. 42.

²⁰⁹ M. Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, p. 232.

Va detto che la struttura stessa dell'ottava si fonda su una discontinuità di ritmo: ai sei versi legati da una coppia di rime alterne succedono i due versi a rima baciata, con un effetto che oggi definiremmo di *anticlimax*, di brusco mutamento non solo ritmico ma di clima psicologico e intellettuale, dal colto al popolare, dall'evocativo al comico.²¹⁰

Tassoni trae spunto da questa particolare forma di ottava ariostesca per l'elaborazione del tipo più rappresentativo di ottava eroicomica, che spesso insiste proprio sulla strozzatura del ritmo della sestina in quello rapido e chiuso del distico.

Il lavoro sul montaggio dei versi è indicativo di quanto venga fatto con il materiale proveniente dal poema ariostesco: quello che lì avviene in alcune rare occasioni nella *Secchia* diventa regola molto più stringente ed utilizzata molto più di frequente.

3. Passiamo al tema dei duelli. Il poema eroicomico ne contiene ben pochi. Le uniche vere e proprie singolar tenzoni, se si esclude la giostra di Melindo, sono tra Salinguerra e Voluce, tra Sprangone e Lemizzone e tra Titta e Culagna. Con vari gradi di degradazione burlesca, hanno tutti in comune l'estrema brevità e la mancanza di un qualsiasi carattere risolutivo o che influenzi anche minimamente il procedere della trama. Per il resto, non si hanno che stragi: «Si compone di abbattimenti in serie, di lunghi elenchi di morti e feriti che fanno il paio con le rassegne nel presentare un'umanità bizzarra nei nomi come negli aspetti».²¹¹ La tendenza è già presente nell'ultimo Tasso, che nel *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata* sottolinea che l'eroe non deve far sparire la moltitudine, soffocando l'azione collettiva, criticando il fatto che in Ariosto e Boiardo esistono solo i grandi eroi, mentre il resto è una turba indistinta.²¹² Anche Tassoni predilige la battaglia campale al duello, andando in direzione diametralmente opposta rispetto ai romanzi, ma con l'obiettivo di far sparire nella polvere qualsiasi figura di eroe che spicchi sugli altri, passando dallo scontro cortese tra grandi eroi ad una guerra più moderna, diventata carneficina indistinta. Nella prefazione alla *princeps*, adduce il motivo di questa preferenza al maggior diletto creato dalle azioni molteplici:

²¹⁰ I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, in ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 68-77 : 73.

²¹¹ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 208.

²¹² Cfr. T. Tasso, *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno editore, 2000, pp. 144-145.

Oggidi è chiaro che le azzioni di molti dilettao più che quelle d'un solo e che è più curiosa da vedere una battaglia campale di qual si voglia duello perciocché il diletto della poesia epica non nasce dal vedere operare un uomo solo, ma dal sentir rappresentare verosimilmente azioni maravigliose, le quali quanto più son, tanto più dilettao.²¹³

Contrariamente alle parole della prefazione, le battaglie del poema non sono altro che un caotico scontrarsi di guerrieri dalle armi inappropriate e dai nomi bislacchi, che servono perlopiù ad alludere con un gioco di pseudonimi a persone note all'autore. L'inserimento di personaggi contemporanei è una delle caratteristiche dell'opera che contribuirono alla sua immediata fama.

Tornando ai duelli, invece, almeno in un caso, quello di Sprangone e Lemizzone, è dichiarata la discendenza ariostesca dalla contesa tra Rodomonte e Orlando, che è già una versione degradata degli scontri titanici che riempiono le stanze di Boiardo e in buona parte di Ariosto stesso. Infatti il pazzo nudo e il feroce pagano si azzuffano in modo ben poco elegante, finendo per cadere dal ponte nel fiume sottostante. Sebbene in quel caso specifico non ci siano osservazioni particolarmente significative, sono molti i casi in cui il postillatore critica la goffaggine dei guerrieri durante i duelli. Il caso più rappresentativo è quello dello scontro tra Orlando e Mandricardo, che finisce in una colluttazione a mani nude e che non vede far bella mostra di sé né il paladino, stordito dai pugni dell'avversario, né il Tartaro, trascinato via dal cavallo. La similitudine usata dal narratore per descrivere la scena la avvicina straordinariamente alle atmosfere della *Secchia*: «Quelli, che sempre fur nel ferro avezzi, / or, come duo villan per sdegno fieri / nel partir acque o termini de prati, / fan crudel zuffa di duo pali armati» (XXVIII 83, 5-8). Il commento è incredulo:

[XXIII 86, 1-6] : ← Finalme(n)te che fece Orlan<do> in q(uest)a pugna? Me(n)tre che M<an>dric(ard)o lo cinge stava a bada? Et fra due tali guerrieri u<na> tal pugna <?>

[XXIII 87, 6-8] *Le cinge son d'abbandonar la sella. / Orlando è in terra, e à pena se 'l conosce, / Ch'i piedi han staffi, e stringe ancor le cosce* : ← Può esser<?>

Come può essere, si chiede in entrambi i casi la nota, che tra due guerrieri così forti la battaglia sia così goffa? Anche nell'episodio di Lipadusa, benché le poche note si concentrino prevalentemente sulla sproporzione nell'uso di armi e

²¹³ A. Tassoni, *La «secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 355.

cavalcature fatate, si trova un'osservazione sulla cattiva gestione del combattimento:

[XLI 85, 7-8] : ← Bel modo di combattere perché non uccide alc(un)o dando aiuto hor<a> che son del pi<...>

Si è inoltre già avuto modo di commentare le postille al duello finale tra Ruggiero e Rodomonte, che anche in quel caso non si svolge con la dovuta compitezza e cortesia.²¹⁴ Nel suo poema, Tassoni descrive i duelli come «zuffa» (*S.R.*, IV 31, 8) e il duellare come «azzuffarsi» (*S.R.*, V 12, 1). Ma le postille già individuano in alcuni combattimenti raccontati da Ariosto la lunghezza d'onda del burlesco.

Un altro elemento criticato nelle postille che ritorna nella *Secchia* riguarda la sospensione della disputa a due. Nel *Furioso* molti duelli sono interrotti, secondo un topos dei romanzi medievali, ma estraneo al canone classico:

Nei combattimenti romanzi, naturalmente tra guerrieri o cavalieri di alta qualità, la tendenza è quella di *prolungare* il combattimento o ritardare l'esito, perché il fascino della narrazione sta soprattutto nella rappresentazione del movimento interno al duello.²¹⁵

Nell'epica virgiliana, invece, finisce quasi sempre con la morte di un contendente. L'interruzione o l'eccessivo prolungamento di una contesa sono disapprovati dal postillatore, come nel caso di quella, nelle premesse risoltrice, che vede Rinaldo affrontare Ruggiero:

[XXXVIII 90, 1-4] : → O dovea pigliar l'im(pre)sa o no; se sì dovea far il poss(ibil)e per vincere; Se no perché l'accetta? Ma il proprio al publico interesse a(n)tepone.

²¹⁴ Avendo già trascritto queste postille, le si riporta in nota. Va ricordato, però, che queste serie di osservazioni si concentra più sulla verosimiglianza della rappresentazione del duello, che sul comportamento dei personaggi: [XLVI 124, 3-4] : → Questo è manco del p(rim)o che se la testa è intronata la me(n)te è offuscata; ma non è contra. ; [126, 3-6] : ← Se Ruggiero havea occupata una mano ne la briglia, l'altra nel<|>'offendere, come si difendeva dalle percosse d<i> Rod(omon)te? ; [133, 1-6] : → Sop(r)a cade che no(n) può reggersi, et qui leva di terra Rugg(ier)o qua(n)do dovea esser più debile?

²¹⁵ M. Praloran, *La struttura del «Furioso»*, cit., p. 78.

Riprendiamo anche il momento in cui Rinaldo prolunga il duello con Guidon Selvaggio, ritardando il suo soccorso ad una Parigi nuovamente assediata dall'esercito saraceno:

[XXXI 18, 7-8] *e così disse / A la sua compagnia, che se ne gisse* : ← O bella cur<a> che u(n) cap(itan)o ha del suo ca(m)po.

Il figlio di Amone è costretto da cortesia a continuare la lunga pugna, ma in entrambi i casi la postilla sottolinea solo una cosa: all'interesse collettivo è anteposto quello privato.

I due episodi hanno un'eco nel duello tra Salinguerra e Voluce, particolarmente significativo in quanto tra i tre citati è quello più cauto nell'ibridazione comica; difatti i contendenti rappresentano Cesare d'Este e Fabio Scotti, rispettivamente duca di Modena e amico dell'autore, con i quali si imponeva una certa cautela.²¹⁶ Salinguerra, accorgendosi che l'esercito da lui comandato è in rotta, chiede all'avversario di sospendere la contesa per soccorrerlo, aggiungendo che la superiorità numerica di cui può avvantaggiarsi renderebbe sbilanciata la contesa, privandola di gloria:

Voluce rispondea: – Signor Marchese,
è morto Orlando e non è più quel tempo;
ma per non vi parer poco cortese,
se volete fuggir, voi siete a tempo.
Seguite pur, ch'io non farò contese,
la gente vostra e non perdetè il tempo,
perché mi par che corra come un vento;
ma vo' venir anch'io per complimento –.
(S.R., VII 16)

La cortesia dei paladini è tramontata, quindi il duellante non può allontanarsi per ottemperare alla sua funzione pubblica senza che lo si tacci di tentata diserzione. Mentre in Ariosto il paladino che trascura l'impegno collettivo nelle battaglie campali per darsi a scontri privati è criticato, nel mondo eroicomico si giunge all'accusa di vigliaccheria per un capitano che chiede la sospensione delle ostilità proprio per aiutare la sua milizia in rotta. Alla tregua cortese si è sostituita la fuga, severamente condannata nelle postille ma continuamente praticata e predicata nella *Secchia*:

²¹⁶ Cfr. M. C. Cabani, *Eroi comici*, cit., p. 46.

[XL 8] : ← Codard<o> et perché non diede agi<o> di fuggire a gl'altri già vedea la ru<ina>.

[XXVII 26, 1-4] : ← Du(n)q(ue) fuggiva(n)<o> <se> si vedea<no> verso i n<e>mici?

Nel primo caso si depreca l'abbandono dell'esercito da parte di Agramante, nel secondo la rotta dei guerrieri che scappano senza troppe remore dinanzi al *furor* bellico di Rodomonte. Questi sono i versi: «Molti che dal furor di Rodomonte / e di quegli altri primi eran fuggiti, / Dio ringraziavan ch'avea lor sì pronte / gambe concesse, e piedi sì espediti». La cosa che disturba il postillatore, in questo secondo caso, è proprio la vigliaccheria dichiarata dei fuggitivi. Episodi del genere, con questi toni, mancano in Tasso. Nella *Secchia*, invece, la strategia principale è proprio l'abbandono, alla bisogna, del campo di battaglia. Il conte di Culagna applica questa regola in continuazione («Il Conte di Culagna era fuggito» *S.R.*, VII 1, 1 e 50, 3); e come lui, il suo rivale Titta, il quale «a fuggir si pone» (*S.R.*, IX 56, 2). È significativo che non solo l'abbandono del campo di battaglia è la tecnica bellica più adoperata, ma è anche teorizzata in più di un'occasione nel poema.

Nell'episodio di Ernesto e Iaconia, ad esempio, il secondo fa al primo un discorso sull'inutilità di restare al proprio posto perdendo la vita:

Al garzon Iaconia rivolto allora:
Ernesto, – gli dicea – la nostra gente
rotta si fugge e noi facciam dimora
e perdiamo la vita inutilmente.
(*S.R.*, VI 54, 1-4)

Le parole, che già in Ariosto presentano una buona dose di disincantato pragmatismo,²¹⁷ sono straniate e rese ridicole dalla testardaggine di Ernesto nel voler morire per vendicare il cavallo caduto in battaglia, ma resta il dato che vuole i fuggitivi vincenti su chi, come re Enzo, si ostina a restare saldo in battaglia nonostante l'inferiorità numerica.

L'aver citato gli emuli burleschi di Cloridano e Medoro, morti per l'assurda difesa del corpo esanime del destriero, aiuta ad introdurre il discorso sul

²¹⁷ La conclusione del discorso con cui Cloridano cerca di convincere Medoro a non rischiare la vita per recuperare il corpo di Dardinello è celeberrima e già improntata ad una visione concreta della vita, che si scontra con l'idealismo del fanciullo: «che sarebbe pensier non troppo accorto, / perder duo vivi per salvar un morto» (XIX 179, 7-8).

trattamento delle cavalcature, che anche in questo caso è stato preceduto dalla riflessione delle postille:

[XVI 62, 5-8] *Trasselo in terra, onde non è mai surto, / [...] / Che lui col suo Signor d'un taglio uccise* : → <C>o(m)batter col <d>estr(ier)o? Il <t>erm(in)e di <c>avalleria?

[XVI 84, 6-8] *E se gli spinse a dosso con Baiardo. / Lo fere a punto, et urta di traverso / Sì, che a lui col destrier manda riverso* : → <F>e' co(m)batter il Cavallo <per> uccider <l>'altro Cavallo. L'ord(in)e di Cavall(eri)a?

In queste note la capacità di osservazione di Tassoni è molto fine. Come ricorda Bigi, infatti, «uccidere il cavallo era contro le regole di cavalleria».²¹⁸ Le postille non si fanno sfuggire questa scorrettezza e chiedono retoricamente dove sia la cortesia che imporrebbe ai cavalieri antichi rispetto e clemenza per le cavalcature.²¹⁹ Il tema tornerà per l'appunto con Ernesto e Jaconia, ma non solo.

Nel poema tassoniano ci sono più episodi in cui il destriero è trucidato in modo ingiusto, così come avviene negli episodi del *Furioso* citati. Ecco un caso: «Quivi a Roldano fu il destriero ucciso / e rimaneva da tutti abbandonato» (*S.R.*, VIII 9, 5-6). Più esplicito il riferimento alle regole di cavalleria nel caso di Titta che, finito disarcionato, incolpa vigliaccamente il cavallo e lo passa a fil di spada: «Di terra si levò tutto arrabbiato, / trasse la spada e sbudellò il destriero / come fosse il meschin del suo peccato, / de la caduta sua l'autor primiero» (*S.R.*, IX 51, 1-4).

4. Un altro esempio che permette di isolare nel postillato informazioni utili per la *Secchia* riguarda quello che nel *Furioso* è considerato come un finale adatto alla commedia più che all'epos:

[XLVI 64, 6-8] : ↑ Questo con le sue dipendenze è il fine della comedia.

[XLVI 73, 3-4] : → Non sono atti comici?

²¹⁸ *Orlando furioso*, ed. cit., p. 532.

²¹⁹ Come sempre, in Ariosto convivono gli opposti. Così come c'è chi non rispetta le cavalcature, allo stesso modo c'è chi le tiene in gran conto: «Signore, il buon destrier che tu m'hai tolto, / perché caro mi fu mentre che visse, / mi faria uscir del mio debito molto, / se così invendicato si morisse: / sì che vientene, e fa ciò che tu puoi, / perché battaglia esser convien tra noi» (XXXI 15, 3-8).

Nonostante il poema si concluda con un virgiliano duello risolutore (che virgiliano rimane fino all'ultima ottava, citazione scoperta dalla morte di Turno), al postillatore non piace che il XLVI canto rappresenti poco prima della chiusura il matrimonio dei progenitori estensi, perché è un finale tipico del teatro comico. Si verifica una mescolanza di generi, che è «reputata decisamente un “errore”» dal postillatore.²²⁰ Ma più grande è lo sbaglio ariostesco, maggiore è la possibilità che faccia da suggerimento per l'invenzione eroicomica.

Nel poema tassoniano, infatti, quando si porta il numero dei canti ai convenzionali XII, si inseriscono le avventure amorose del conte di Culagna. L'innesto, avvenuto dopo il 1616, quindi nella seconda fase di stesura del testo, è di grosso peso, poiché aggiunge un pezzo che ha tutte le caratteristiche di una commedia degli equivoci. Il conte corteggia in modo goffo Renoppia, che se ne fa beffe fingendo di corrispondere. Prova poi ad avvelenare la moglie, ma lei sostituisce il tossico con un purgante che fa bere a lui con l'inganno. Nel frattempo, *en travesti*, raggiunge l'amante Titta ed insieme fanno onore al «cimier di cornovaglia», dal conte fieramente usato in battaglia. Saputa la cosa, il marito cornuto sfida l'avversario a duello, ma poi ne ha paura. Ecc. ecc.

L'episodio comporta «la coscienza precisa di mescolare ancora lo stile medio, borghese, della commedia e della novella ai due estremi sublime-eroico e umile-comico, nella ricerca della variazione continua e del contrasto interno».²²¹ Del resto Culagna «pare uscito da un racconto di Croce e Cortese».²²² Un diverso linguaggio narrativo, con lo scambio di persone, il vecchione innamorato, la vittoria dei giovani sui vecchi, si insinua nel racconto epico bloccandolo per lunghi canti (la battaglia, tra alterne vicende, si ferma a metà canto VIII e riprende solo nell'ultimo). È come un corpo estraneo che determina il definitivo stallo di un'azione epica che già procedeva lutulenta, tra rassegne troppo lunghe, parlamenti e tregue continue e molto ottave di giochi onomastici.

La coincidenza tra il rimprovero al finale da commedia nelle postille ad Ariosto e l'inserimento di un piccolo saggio di commedia nella *Secchia* può essere ritenuta casuale. Tuttavia il *Furioso* è un recipiente cui attingere errori, sviste, deformazioni del tessuto epico da utilizzare come spunto per fondare

²²⁰ *Ivi*, p. 80.

²²¹ G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia»*, cit., p. 55.

²²² F. Sberlati, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006, p. 257.

l'eroicomico. È possibile che un pezzo ritenuto degno di un'opera comica nel prestigioso modello ariostesco fornisca lo spunto per l'inserimento delle buffe avventure "borghesi" di Culagna all'interno della *Secchia rapita*:

La contaminazione dei generi escogitata da Tassoni permette di distribuire nel poema in ottave una materia nata sotto lo stile epico, ma riscritta nelle forme dello spettacolo festivo della commedia, così da attribuire ai personaggi del mito e della storia caratteri simili a quelli dei protagonisti plautini, di volta in volta imbroglianti o truculenti, adulatori o parassiti.²²³

La tesi è sostenuta anche dalla Cabani: «Tassoni crea una situazione comico-borghese, analoga per certi aspetti a quelle che egli stesso critica nel *Furioso*. Non a caso, forse, i contatti col romanzo cavalleresco sono qui particolarmente intensi».²²⁴

5. Uno dei topoi del romanzo cavalleresco criticati con più acredine dalle postille è l'*entrelacement*. I rapidi movimenti dei personaggi e, soprattutto, il continuo zigzagare del narratore tra un filo del racconto e l'altro interrompono con voluto effetto di suspense un episodio nel suo momento clou; di conseguenza sono soppesati dal postillatore con il fastidio di un lettore che non riesce a controllare tutti i movimenti della trama e con la frustrazione, si diceva, del *cantus interruptus*. Si riprendono due osservazioni significative:

[XXI 72, 6-8] *Verso il rumore in gran fretta si mosse / Non fu Gabrina lenta a seguirlo / Di quel, ch'avenne, à l'altro Canto io parlo* : ↑ A l'altro ca(n)to non dice avenime(n)to alc(un)o. Di questo solo, che trovò un morto; et lì resta.

[XVI 15, 4] *sente tra / Tenere il ricco Re de la Soria* : ← Che cosa fe<ce> poi Grif(on)e co(n) Origille, di cui si discrive qua(n)to l'am<i> et la cerch<i> nie(n)te si dic<e> attende ad al<tro>.

L'*entrelacement* sembra al Modenese più un processo di castrazione del racconto che di movimentazione dell'intreccio, interpretato, come dice giustamente la Cabani, «esclusivamente come principio di disordine (per quanto voluto), come manifestazione di un arbitrio da parte del narratore».²²⁵ La posizione tassoniana non è di certo innovativa, ma è interessante se si analizzano le ripercussioni nella sua produzione poetica.

²²³ *Ivi*, p. 267.

²²⁴ *Ivi*, p. 233.

²²⁵ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 79.

Nella *Secchia rapita*, infatti, la tecnica romanzesca viene sviluppata in chiave eroicomica, producendo una serie di incastri in cui il narratore “sbanda” da una storia all’altra senza motivo, interrompendo a bella posta un racconto senza riprenderlo. Il caso più evidente è al canto X, in cui il gioco con il passaggio di palo in frasca è visibilissimo. Le prime stanze trattano delle vicende d’amore di Culagna, per poi passare a Venere che, in un viaggio di sapore tassiano, va a Napoli per riportare sulla via della guerra Manfredi, così come Carlo ed Ubaldo avevano fatto con Rinaldo. Mentre si descrive il figlio naturale di Federico in procinto di muovere guerra alla parte guelfa, «disegnando d’armar tutto quel regno» (S.R., X 38, 8), l’occhio del narratore torna alle beghe di Culagna: «Ma il conte di Culagna, avendo intanto [...]». Anche il precedente passaggio era introdotto nello stesso modo: «Così cantava il Conte innamorato / a lei che del suo amor fra sé ridea. / Ma Venere fra tanto in altro lato [...]» (S.R., X 8, 1-3). L’uso del ma avversativo caratterizza tutti i repentini cambiamenti di direzione narrativa della *Secchia*. Lo si ritrova anche alla fine dell’XI canto, quando si sancisce in un batter di ciglia il ritorno alla guerra dopo quasi quattro canti di sosta: «Ma tempo è omai di richiamar gli accenti / a i fatti de gli eserciti possenti» (S.R., XI 62, 7-8). Passaggi simili sono già presenti in Ariosto, ma Tassoni sottolinea la nettezza e la gratuità del passaggio improvviso che tronca il racconto per passare ad un altro.

La cosa è ancora più evidente nell’ultima ottava del VI canto, che chiude, insolitamente, in modo ariostesco: «Stette sospeso un poco; indi fe’ quanto / descritto fia da me ne l’altro canto» (S.R., VI 74, 7-8). Si lascia il Potta indeciso su cosa fare, ma il canto successivo si apre con la fuga di Culagna e per ritrovare il podestà dobbiamo attendere la stanza 45, in cui, tra l’altro, appare solo per far stragi, dimostrando di non aver deciso un bel nulla. La sospensione ariostesca di matrice canterina, quindi, è platealmente presa in giro.

Nel caso di Manfredi, poi, abbiamo il ripetersi di un meccanismo simile, ma in modo ancor più accentuato. Quella linea narrativa, infatti, non è congelata, ma lasciata su un binario morto, come si dice esplicitamente nelle *Dichiarazioni di Gaspare Salviani*:

Ma qui alcuni hanno richiesto perché il poeta non scriva quello che poi seguisse degli aiuti di questo principe contra i Bolognesi, il che è l’istesso che domandare quel che seguisse d’Ermina e d’Armida dopo la presa di Gierusalemme e d’Angelica dopo la pazia d’Orlando. Il poeta non è obbligato se non alla favola proposta. Ben si può immaginare il lettore che, seguita la pace, il principe Manfredi non armò più in favore de’ Modanesi e s’egli armò contra Bologna per

liberare il fratello, che fu un'altra impresa diversa da quella della *Secchia*, alla quale il poeta non era obbligato.²²⁶

L'alterego dell'autore sostiene che il poeta non deve raccontare cose esterne al recinto della trama principale della sua opera. L'affermazione risulta tendenziosa e sovversiva, però, dato che la linea che lascia interrotta è centrale nello sviluppo narrativo, che si perde per canti e canti in episodi collaterali e inutili (le storie di Scarpinello, la giostra di Melindo, tutte le beghe di Culagna). È la preparazione della battaglia campale risolutiva a non esser descritta se non come confusa e sgangherata baruffa destinata a concludersi in un nulla di fatto. L'«altri canterà con miglior plettro» tassoniano, dunque, è una voluta messa in crisi delle leggi che regolano l'intreccio dei poemi epico-cavallereschi.

Nel suo studio sui poemi “di consumo”, nati sull'onda lunga del successo del *Furioso*, Guido Sacchi analizza alcune tecniche del capolavoro ariostesco che sono riprese dagli emuli senza comprensione e senza controllo. Il caso più comune è proprio quello dell'*entrelacement*, sentito come strumento ineludibile del genere, ma ripreso in modo meccanico. Si utilizzano elementi singoli del *Furioso* senza comprenderne il quadro d'insieme: «Costruire il racconto come mosaico di tessere più o meno fisse significa correre in continuazione il rischio dell'eccesso, dell'accumulo ingiustificato».²²⁷ Dello stesso tipo di incomprensione è vittima anche il poeta eroicomico. La tecnica, già letta nelle postille come una interruzione di cui non si capisce l'utilità né la tempistica, è riutilizzata marcandone il cattivo uso, inceppandone intenzionalmente il meccanismo. Pozzi, già citato, descrive questo fenomeno come “antidinamismo narrativo”.²²⁸ La trama si avvita su se stessa, finendo per non-concludere: «Nella *Secchia* l'interruzione gratuita e definitiva delle vicende contribuisce a indebolire il già debole impianto narrativo».²²⁹

Alla gestione del tempo narrativo si associa quella dello spazio. In Ariosto è dilatato ed imprecisato al massimo grado possibile, con dame e cavalieri che spuntano nei momenti e nei luoghi più impensabili. L'impossibilità di seguire i percorsi dei personaggi provoca un fastidio equivalente a quello di perdersi nel complicato incastro narrativo:

²²⁶ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 650.

²²⁷ G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso*, cit., p. 267-68.

²²⁸ G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione*, cit., p. 28.

²²⁹ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 163.

[XVII 66, 2] *Turchia* : ← Che (pro)vincia è q(uest)a? Non è in Afri<ca> né in Egitto Tur<chia> dove era?

[XXVII 127, 7-8] *Verso il mar di Provenza, con disegno / Di navigare in Africa al suo regno* : ← Et sempre a strada dritta.

[XII 65, 5] *Dopo molto veder molto paese* : ← Camminò ta(n)to verso oriente che arrivò a Parigi.

[XXIX 58, 3-4] *Stando così, li venne a caso sopra / Angelica la bella, e il suo marito* : ← Da<l> di c<he> partir per anda<r> al su<o> Regno <non> havea(n) f<atto> magg(ior) v<iag>io?

Queste note sono già state ampiamente commentate e le si riprende qui solo per rendere più immediato il legame con la *Secchia*, nella quale, in questo caso, Tassoni agisce rovesciando di segno l'eccesso ariostesco, invece che esaltandolo.

Se lo spazio nel *Furioso* è troppo dilatato, nella *Secchia* diventa microscopico. La descrizione di Modena è ricalcata su quella tassiana di Gerusalemme e su quella ariostesca di Parigi, ma la distanza è notevole:

Modana siede in una gran pianura
che da la parte d'austro e d'occidente
cerchia di balze e di scoscese mura
del selvoso Appennin la schiera argente,
Appennin ch'ivi tanto a l'aria pura
s'alza a veder nel mare il sol cadente,
che su la fronte sua cinta di gielo
par che s'incurvi e che riposi il cielo.

S.R., I 8

Siede Parigi in una gran pianura
ne l'ombelico a Francia, anzi nel core,
gli passa la riviera entro le mura,
e corre, et esce in altra parte fuore.
Ma fa un'isola prima, e v'assicura
de la città una parte, e la migliore;
l'altre due (ch'in tre parti è la gran terra)
Di fuor la fossa, e dentro il fiume serra.

O.F., XIV 104

Dal confronto emerge immediatamente la differenza di respiro tra la piccola città della Pianura Padana e la capitale della cristianità medievale, «ombelico geografico»²³⁰ del poema ariostesco. Le due città sono metro di misura del diverso orizzonte in cui si svolgono le gesta dei paladini di Francia e quelle dei cittadini dei comuni di Bologna e Modena, separati da soli 40 km di campi e sterpaglia. I due contendenti, in realtà, rappresentano per metonimia o forse sarebbe più corretto dire per sineddoche, il papato e l'impero e la guerra tra i due poteri universali che attraversa buona parte del Basso Medioevo e che nell'età di Federico II raggiunge uno di suoi momenti di acme. Ma, per l'appunto, vedere scontrarsi in luogo di paladini e saraceni personaggi locali,

²³⁰ I. Calvino, *La struttura dell'«Orlando»*, cit., p. 74.

talvolta dialettofoni, armati con strumenti agricoli, mozza il respiro al poema, facendo della sfida tra i “due soli” una baruffa tra piccole comunità locali. Del resto Federico di Svevia non entra mai in scena ed in sua vece combattono Enzo e, soprattutto, Manfredi, figlio bastardo dell’imperatore così come l’eroicomico lo è dell’epica.

Anche le divinità classiche nel II canto si riuniscono a concilio in un luogo molto vicino all’Appennino Emiliano. L’Olimpo dovrebbe essere fuori dallo spazio-tempo, invece presenta connotazioni geografiche ben precise e decisamente locali:

Non comparve la vergine Diana,
che, levata per tempo, era ita al bosco
a lavare il bucato a una fontana
nelle marenne del paese tosco,
e non tornò che già la tramontana
girava il carro suo per l’aer fosco.
Venne sua madre a far la scusa in fretta,
lavorando sui ferri una calzetta.
(S.R., II 35)

L’usanza di fare il bucato, ritenuta sconveniente perché anacronistica da Tasso nel celebre esempio di Nausicaa dei *Discorsi*, è qui ripresa per dare un sapore regionale anche alle divinità. Questo «effetto di annichilimento lillipuziano»²³¹ è stato spiegato in modo convincente da Mazzacurati, il quale sostiene che nel X libro dei *Pensieri*

emerge una diagnosi delle repubbliche cittadine e municipali come fossili di stagioni rissose, delle quali proprio *La secchia rapita* offrirà l’estrema rappresentazione comica, fondando un genere paradossale (l’epico-burlesco) che è anche un giudizio storiografico sui cosiddetti “secoli bassi”, sul paradosso d’ogni mitologia delle origini, delle età forti e “naturali”.²³²

La descrizione di luoghi che si possano ritrovare sulla cartina geografica soddisfa quella richiesta di univocità degli spazi che si è riscontrata nel postillato e che è portata a compimento da Tassoni con un rigore pari a quello dell’ultimo Tasso, che nella *Conquistata* cancella ogni vaghezza per fornire i riferimenti toponomastici reali della prima crociata. Rigore che si ritrova nelle

²³¹ G. Mazzacurati, *Alessandro Tassoni e l’epifania*, cit., p. 177n.

²³² *Ivi*, pp. 176-77.

Dichiarazioni di Salviani, che più volte rivendicano l'uso dei corretti toponimi. «La toponomastica del *Furioso*», invece, «porta sempre con sé una ventata di nonsense».²³³

Nell'ultimo caso riportato, poi, si assiste ad un processo inverso, cioè al rovesciamento di un eccesso ariostesco (gli spazi immensi e indistinti), ottenendo l'eccesso opposto (spazi ridottissimi e precisi). Ma il lavoro sulla materia del *Furioso* non si esaurisce in un meccanismo ripetuto sempre nello stesso modo. Il discorso sugli spazi è più complesso per due motivi. Il primo riguarda un certo tipo di similitudini nel *Furioso* ed il secondo è legato alla natura della *Secchia*.

Si è visto come nel postillato Tassoni si mostra perplesso quando legge similitudini sproporzionate.²³⁴ Il maggior difetto che possono avere è quello di abbassare linguaggio e l'altezza dell'immagine:

[XLVI 5, 7-8] : ← Similitud(in)e lontana.

[XXXV 35, 1-2] *Ch'a far bat [...] Lontra* : → S'assimiglia un Cavall(ier)o a Lontra? S'abbassa.

Lo stile sublime, dice Crescenzo Pepe negli *Avvertimenti*, pretende sempre «traslati nobili, e non lontani»,²³⁵ regola alla quale le similitudini ariostesche fanno troppo spesso eccezione.

Un tipo particolare di similitudine “lontana” è quello che associa, con effetto straniante, l'ampiezza smisurata del planisfero attraversato in un battito d'ali di ippogrifo, a luoghi tipici delle campagne del ducato Estense:

Giacea, non lungi da Parigi un loco,
che volgea un miglio o poco meno intorno:
lo cingea tutto un argine non poco
sublime, a guisa d'un teatro adorno.
Un castel già vi fu, ma a ferro e a fuoco
Le mura e i tetti et a ruina andorno.
Un simil può vederne in su la strada,

²³³ I. Calvino, *Piccola antologia di ottave*, in ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 78-83 : 79.

²³⁴ Si richiamano alcuni esempi discussi in precedenza in nota: [VII 4, 7-8] *Era, fuor che 'l color, [...] / Ch'i Vescovi, e i Prelati usano in corte* : → Bella similitudine. ; [VII 55, 4] *Fosse in valenza à servir donne avezzo* : ← Oh questa è bella similitud(in)e. ; [IX 92, 3] *Ch'ama assai più, che tutto il mondo insieme* : → Che similitud(in)e è questa?

²³⁵ A. Tassoni, *Avvertimenti*, cit., p. 21.

qual volta a Borgo il Parmigiano vada.
(XXVII 47)

I versi del poema ospitano spesso parallelismi di questo tipo. Si noti inoltre che la similitudine è contenuta nel distico finale, luogo deputato a possibili discese di registro stilistico. I versi non sono esenti da un processo ironico basato proprio sulla sproporzione tra paesi lontani, avvolti dalle nebbie di un passato mitico, e banali immagini quotidiane, tra Parigi e Borgo S. Donnino (oggi Fidenza).

Dunque anche nel *Furioso* è presente una forma di riduzione degli spazi come quella vista nel *concilium deorum* del secondo canto della *Secchia*; di conseguenza si può supporre che Tassoni agisca per assimilazione dell'errore ariostesco e non solo per opposizione. Ma il discorso non si esaurisce ancora, poiché anche lo spazio della *Secchia* subisce una forma di relativizzazione, pur all'interno di luoghi conosciuti e regioni concluse tra Modena e Bologna, familiari ad un abitante della zona. La precisione toponomastica, infatti, non è associata ad una rappresentazione del territorio altrettanto fedele. Anzi, si percepisce una vaghezza dal sapore ariostesco:

Si può immediatamente notare l'amplificarsi estremo dei paesaggi proprio dietro i nomi più consueti e frequentati, quelli più carichi della notizia abituale. Le distanze si formano immense, i movimenti avvengono in mezzo a paesi, rocche, fiumi, campi, pianure che si allargano e si sfumano nell'attimo stesso che, nominati come l'oggetto dell'esperienza e della vista quotidiana, sono invece assunti entro la variazione continua dei cataloghi tassoniani di gesti e di oggetti, di eventi e di parole di ogni livello e repertorio.²³⁶

Quello che conta è il catalogo, solo apparentemente corretto, in cui si scontrano il regionalismo più estremo con la vaghezza epica più smisurata. La direzione, dunque, può essere duplice. Si può rappresentare uno spazio minimo (come Castelfranco) in modo indefinito e, al contempo, dipingere l'Olimpo come fosse collocato in un ristretto, prossimo e ben preciso luogo dell'Appennino Emiliano. Stesso discorso vale anche per i tempi: «Il tempo stesso finisce con l'essere configurato ugualmente secondo le diverse misure di una relatività priva di centri sicuri e definiti».²³⁷

²³⁶ G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia»*, cit., p. 57.

²³⁷ *Ivi*, p. 58.

Ricapitolando, il meccanismo di base dell'adattamento in chiave eroicomico delle "anomalie" del *Furioso* appare chiaro. Si prende un elemento spurio dal punto di vista epico nel poema ariostesco, che le postille avevano già provveduto a evidenziare e lo si esaspera nei contenuti e nei toni. Se c'è una contraddizione accennata, nascosta, la si rende marcata, facendone la base dell'epica rimpicciolita e imbastardita con il comico di invenzione tassoniana. Tuttavia il rapporto tra i due poemi è più complesso di quanto possa apparire e gli spunti del *Furioso* sono riattraversati in modo vario e non sempre meccanico.

6. Il discorso sulla correttezza dei toponimi si lega a quello sulla verosimiglianza storica, ribadita un po' dovunque a partire dalle prefazioni.

Nel postillato si è riscontrata un'attenzione al corretto uso delle coordinate storiche che spinge il Modenese ad aggiustare il tiro laddove Ariosto si mantiene troppo sul vago o commette imprecisioni. La *Secchia*, apparentemente, ottempera perfettamente all'esigenza denunciata nelle postille, al punto che, come in Tasso, sono da subito dichiarate le fonti da cui si attinge per la ricostruzione della vicenda.

La prefazione del 1622 si apre come si fosse in un romanzo storico. Si attesta che la *Secchia* è conservata nell'archivio della Cattedrale di Modena per sottolineare che la vicenda è vera. Poi si citano gli storici che riportano l'episodio, come fanno anche Tasso e Manzoni: «Di tal guerra ne trattano il Sigonio e 'l Campanaccio storici e alcune croniche in penna della città di Modena; donde si può vedere che 'l poema della *Secchia rapita* ha per tutto ricognizione d'istoria e di verità».²³⁸ Il discorso sulla ripresa di eventi realmente accaduti attraversa il poema fino all'ultima stanza, in cui si ribadisce che «l'istoria è bella e vera; / ma io non l'ho saputa raccontare» (*S.R.*, XII 79, 3-4).

I rimandi a fatti veri, come tradisce l'ironia dell'ultimo verso citato, sono utilizzati con una tecnica opposta a quella dell'uso dei nomi. Mentre quelli sembrano inverosimile e sono nella maggior parte dei casi attinti dalle cronache cittadine, viceversa la vicenda principale sembra vera, ma non lo è. Si tratta, come è noto, di un *pastiche* tra la battaglia della Fossalta (1249) e quella di Zappolino (1325). L'autenticazione degli eventi, che passa attraverso il riferimento a tomi scritti davvero serve, nella mescolanza che si ottiene, a rendere inattendibile la fonte.

²³⁸ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 355.

Nel postillato si è riscontrato il serio rimprovero per l'inattendibilità dell'autorità di Turpino, chiamato in causa solo nei momenti di massima inverosimiglianza. Poi nella *Secchia*, come spesso accade, si riutilizza quello che nel poema ariostesco è considerato da cancellare:

Il topos cavalleresco dell'autenticazione della storia, incarnato dal proverbiale Turpino, si trasforma. Mentre l'ironia ariostesca derivava dall'invocare una fonte autenticante proprio in occasioni palesemente false, quella tassoniana gioca, ancora una volta, sulla sproporzione.²³⁹

Nel nuovo genere eroicomico il modo in cui si inficia l'autorità è citarla per cose insignificanti o burlesche creando, per l'appunto, uno sfregamento tra materia alta e bassa. L'atteggiamento tassoniano, tuttavia, pare più in linea con quello ariostesco di quanto si evinca dalle parole della studiosa pisana poc'anzi citate. Difatti anche nel caso di Turpino il Tassoni postillatore allude ad una frizione tra quella che dovrebbe essere la massima fonte per un poema sulle guerre di Carlo Magno e gli episodi per i quali è invocata la sua testimonianza, che sono o inverosimili o insignificanti. Dunque il tipo di sproporzione ravvisata dalla Cabani nella *Secchia* è, in versione esasperata e resa più scoperta nei suoi meccanismi, la stessa che il postillatore in un altro periodo della sua produzione denuncia nell'*Orlando Furioso*.

Sull'anacronismo ricercato c'è ancora un'osservazione da aggiungere. Come Ariosto, Tassoni cita persone viventi. Il poeta cinquecentesco lo fa sia nell'omaggio dell'ultimo canto che, in modo velato, nascondendoli in alcuni personaggi.

Sono note le figure del beone (XVIII 176-77), del giocatore d'azzardo e dell'altro beone «che de la notte avean goduto al fresco / gran parte, or con la tazza, or col dado» (XVIII 177, 3-4), e dei due amanti, felici di trapassare incollati come Paolo e Francesca (XVIII 179). Nella *Secchia* le figure dell'ubriacone (S.R., IV 27-29) e dell'astrologo poco lungimirante (VII 20) sono riprese per nascondere personaggi invisibili all'autore. Bàrberi Squarotti conferma che «tutti i nomi che ricorrono nel poema non siano più che occasioni per questa indefinita moltiplicazione di punti di vista: figure storiche, mitiche, amici, nemici dell'autore, uomini illustri o oscuri, invenzioni e anacronismi».²⁴⁰

²³⁹ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 144.

²⁴⁰ G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia»*, cit., p. 60.

Questa consuetudine, non certo solo ariostesca, diventa vero e proprio cortocircuito nella *Secchia*. Il poema si basa, lo si è detto, sul mascheramento di personaggi contemporanei dietro nomi veri o fittizi (spesso burleschi nomi-parlanti). L'analisi esauriente di tutta la casistica è fornita da Maria Cristina Cabani, e per gli esempi si rimanda alla lettura del suo saggio.²⁴¹ Tuttavia il meccanismo della citazione in taluni casi è scoperto ed i contemporanei dell'autore sono citati con il loro vero nome: «Ed io farò ch'immortalato resti / dalla musa gentil di Fulvio Testi» (XI 50, 7-8); «Fu Girolamo Preti anch'ei ferito, / poeta degno d'immortali onori» (XII 8, 1-2). In un caso, addirittura, Titta in persona «spedì il corriero a Gaspar Salviani / decan de l'accademia de' Mancini (XI 41, 1-2). Cioè, un personaggio del poema invia una lettera all'autore delle *Dichiarazioni*, il quale, in quella sede, loda la bontà della scelta: «Non poteva spedire a persona più informata né più diligente di me».²⁴²

Dunque, anche in questo caso, quando il poeta modenese intinge la penna nel calamaio per commentare gli errori del *Furioso*, parte dalla prospettiva che l'anacronismo è un errore, perché la correttezza dei dati storici seppur conditi dalla necessaria vaghezza che permette l'invenzione poetica, è teorizzata da Tasso e, in modo ancor più severo, da Castelvetro. Inserire l'archibugio nel poema non va bene, perché è noto che l'arma non era stata ancora inventata al tempo dei paladini di Francia:

[X 51, 5] *L'artiglieria, come tempesta, fiocca* : → Si trovava artigl(ar)ia? Se vi era dovea <p>arlarne, come <d>ell'archibugio, all'hor che di Cimosco, racco(n)ta <q>ua(n)do fu di novo tro<v>ato.

Nella *Secchia*, invece, quel difetto diviene punto di forza per disgregare il canone, rispettandolo ufficialmente (le fonti storiche sono dichiarate e vi si fa allusione continua), ma poi tradendolo in modo eclatante, con un personaggio di un poema ambientato nel XIII secolo che manda all'alterego dell'autore una missiva. «Il punto di forza del nuovo genere (novità sulla quale Tassoni insiste ripetutamente) sta proprio nell'assunzione dell'anacronismo, considerato fonte di "ridicolo", a figura base della struttura narrativa».²⁴³

Ariosto rimane sullo sfondo, anche in questo caso non fungendo da fonte diretta. Non si usano archibugi, nella *Secchia*, non si gettano armi in mare per

²⁴¹ M. C. Cabani, *Eroi comici*, cit., pp. 23-50.

²⁴² A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 704.

²⁴³ M. C. Cabani, *Eroi comici*, cit., p. 25.

impedire la fine della cavalleria. Ma rimane la consapevolezza che l'autorità prestigiosa che può per certi versi fornire un precedente, autorizzare e dare valore a certe invenzioni anti-epiche, non può che essere quella del *Furioso*.

7. C'è un ultimo elemento delle postille determinante per l'attraversamento eroicomico del *Furioso* e riguarda, stavolta, non i punti del poema criticati, ma il modo in cui li si critica. Si è già avuto modo di commentare le note che giocano con la lingua, dandosi a deformazioni onomastiche già *in nuce* eroicomiche e riscrivendo versi ed episodi ariosteschi a latere con un'azione che si sviluppa in due modi: banalizzandoli e dotandoli di un linguaggio più colloquiale o basso/comico. «Da questo punto di vista, sono assai interessanti perché anticipano giochi di contrasto che saranno tipici dell'eroicomico».²⁴⁴ Questo aspetto del Tassoni postillatore è già stato ampiamente commentato e lo si riprende solo per verificarne, molto rapidamente, l'influenza sul Tassoni poeta.

La riduzione in pillole dell'episodio commentato ed una consequenziale banalizzazione del contenuto è, per certi versi, connaturata alla pratica del postillare. Nello spazio esiguo concesso alla nota il riassunto deve essere lapidario, utile a ritrovare le parole chiave per riportare rapidamente alla memoria quello che sta accadendo. Ma Tassoni ci aggiunge la volontaria presa in giro della materia la quale, soprattutto quando presenta un linguaggio epico stonato rispetto a quel che è narrato, serve a riallineare lingua e contenuto. Il risultato è un appiattimento verso il basso:

[XXXI 25, 5-6] *Il mondo era già tanto oscuro e bruno / Che tutti i colpi quasi ivano in fallo* : ← Chi ha v<e>duto co(m)batt<ere> ciechi lo dica.

Un combattimento che si svolge alla cieca, a causa della polvere o dell'imbrunire incipiente non è un'immagine inconsueta o bizzarra. Lo diventa nel commento, che attribuisce una connotazione comica alla scena, in cui i cavalieri sono sostituiti da ciechi. Così mutata, l'immagine è sì bizzarra e può muovere al riso.

Nei casi successivi, il ricorrere al proverbio banalizza le scene, dando loro un sapore quotidiano:

²⁴⁴ *Ivi*, p. 59.

[VI 12, 4-8] *vendicherommi a un punto; / [*] / E gli havrà dato morte di sua mano* : ← Quel che si castrò per far dispetto alla moglie.

[VI 59, 6-8] *E dice, ch'ella è Alchimia, e forse ch'erra / Et anco forse meglio di me intende; / a me par oro, poi che sì risplendea* : ← Tutto qu<el> che splende non è mica oro.

Le note che rimangono più interessanti, però, sono quelle in cui i personaggi sono vittima di fitomorfismi e zoomorfismi:

[XLIII 169, 5-6] *Pallido, come colto al matutino / È da sera il ligustro, ò il molle acanto* : ← Orlando ligustro o acanto.

[VII 27, 8] *Né può tanto aspettar, ch'ella si spoglie* : ← Bravo stall<one>.

Non manca la presa in giro di atteggiamenti ritenuti buffi, caricati espressionisticamente. La cara Bradamante, quindi, diventa monaca:

[XI 19, 1-2] *de la sua dolce e bella / E carissima donna Bradamante* : ← Monaca.

Il comportamento dei personaggi, sempre letto negativamente, vede in alcuni casi una riduzione dei gesti a mansioni semplici e popolari:

[XXXVIII, 3] *eccellente* : ← Dottores<sa> nel fila<re>.

[XXXIX 55, 7-8] : ← Ufficio di facchino.

La riduzione dell'atto eroico a gesto banale, ordinario, è quanto fa Tassoni nella *Secchia rapita*, dove il topos del rapido armarsi, interpretato da re Enzo, diventa un convulso agitarsi, che lo porta a spingere e frantumare un orinale:

Chiese tosto i vestiti e impaziente
si lanciò de le piume e, tratta fuore
la spada ch'avea dietro al capezzale,
menò un colpo e ferì su l'orinale.
(S.R., III 5, 5-8)

I personaggi si affrontano in battaglie che sembrano risse disordinate. Sono eroi ridimensionati e rovesciati, che in alcuni casi provengono dal volgo, di cui mantengono il comportamento e le armi, che altro non sono che strumenti agricoli, tra i quali la ronca ha un ruolo di primo piano. Comportamenti straniati con cui il linguaggio epico in parte stride, in parte si adegua mutandosi in burlesco.

L'operazione che le postille fanno su alcuni versi del *Furioso* non è, nel principio, dissimile da questo. Le parole delle note adeguano la lingua al comportamento. Se in alcuni momenti i personaggi si comportano come in una commedia, sembra dire il postillatore, è giusto che ne prendano in prestito il linguaggio:

[XLIV 54] : ↑ Se Amone, dice Rugg(ier)o, fa sposa di Leone Brad(aman)te che farò io? Debbo uccidere il vecchio per ve(n)detta?

Anche scrivere “heroico” laddove il gesto è diametralmente opposto a qualsiasi forma di eroismo va nella stessa direzione. L'appellativo può servire ad etichettare i versi anche quando, al contrario di quanto detto finora, sono le parole troppo basse rispetto alle azioni:

[XXVII 16, 4] *Volendo a i Christian dar de le buffe* : ← Heroico.

[XLII 103, 2] *Che se porti il cimier di cornovaglia* : ← Heroico.

Il secondo caso presenta una critica all'uso di termini di registro comico, che ritornano identici nella *Secchia*, dove a portare il cimier di cornovaglia è l'antieroe per eccellenza Culagna: «Ma il cimier che portar solea in battaglia / ricadeva al signor di Cornovaglia» (S.R., XI 16, 7-8).

Vi sono poi casi in cui la comicità è già insita nelle pagine del poema. Le postille la riconoscono e la esaltano nella nota:

[XVII 46, 1-2] *E poi che 'l tristo puzzo haver le parve, / Di che il fetido becco ogn'hora sape* : ← Così egli havea l'odor del becco? Co(n) puzzo morto <?>

Ci sono, di contro, altri frangenti in cui il coefficiente di distorsione comica del *Furioso* è pari a zero, ma il postillatore lo individua ugualmente. A questo punto la nota fa una sorta di esercizio eroicomico, apponendo a lato dei versi una loro versione prosastica e dissacrata che in alcune occasioni vira decisamente verso il burlesco. È il caso del dilemma che investe Ruggiero quando non sa scegliere se essere fedele a Leone o Bradamante. Il discorso, che si è già riportato, è solenne, ed anche drammatico. Certo, non manca l'ironia per l'eterna indecisione di Ruggiero, ma è solo accennata. Nelle chiose, invece, così come accade nel processo di trasformazione eroicomico, quello che è solo alluso diventa evidente e una leggera ironia diventa caduta nel burlesco:

[XLVI 37, 7-8] : ← S'havea fatto becco, per co(n)vincerlo.

Il termine becco è inequivocabile. Anche altrove si inventa un retroterra osceno a versi che non ne hanno:

[XXVI 25, 3-4] *Non restava arme à chi fuggia migliore, / Che quella che si porta più di sotto* : ← Fra le ga(m)be e<h?>.

E si usano termini colloquiali per ibridare le scene ariostesche:

[XXXVIII 22, 5] *I vescovi, e gran chierici* : → <Et> non gra(n) besconi.

Quindi, ricapitolando, nel momento in cui un personaggio o un episodio sono involontariamente comici, il postillatore si prodiga per appianare lo iato tra linguaggio (epico) e narrato (comico). Si potrebbe quindi dire che individua in alcuni episodi già qualcosa che si può definire in senso lato eroicomico.

Le sue stesse note, poi, presentano giochi con la materia che saranno utilizzati a piene mani nella stesura della *Secchia*: «La frizione che si crea fra racconto, discorso del narratore e commento del chiosatore determina giochi di contrasto tonale e di registro, spesso accompagnati da effetti comici, che saranno tipici del genere eroicomico».²⁴⁵

²⁴⁵ *Ivi*, p. 89.

Conclusioni. La *Secchia* come fine, il postillato come mezzo.

1. In conclusione, tiriamo tutti i fili che sono stati seguiti, cercando di ottenere un intreccio dal disegno unitario e coerente.

Il postillato tassoniano al *Furioso* giustifica uno studio così lungo per il valore che ha in sé, in quanto testimone di uno stadio importante e fecondo di riflessioni sul poema ariostesco, ma anche perché, se lo si proietta diacronicamente in direzione della *Secchia rapita*, lo si può considerare come un laboratorio di spunti, ricavati dalla messa in evidenza degli errori e delle deroghe al canone epico. Interessante è anche il lavoro che le postille fanno con la materia ariostesca, abbassandola di tono o traendone spunto per *divertissement* linguistici ed onomastici che saranno centrali nel genere eroicomico.

Il postillatore si inserisce in una logica tutta cinquecentesca, sulla linea ferrarese/modenese e soprattutto castelvetrina. Dal concittadino eredita il rigore luterano per una lettura immune da timori reverenziali verso le grandi opere, un progressivo rifiuto dell'accettazione prona dell'*auctoritas* e la considerazione dell'opera d'arte come tecnica, che abbia come scopo il diletto e che debba essere intellegibile anche agli idioti. Ne esce una precisa idea di come fare poesia ricavando dalla *Poetica* le istruzioni per la produzione di un artificio, «cioè per la generazione artificiale delle emozioni, attraverso una parola e una serie di strutture che debbono funzionare qui ed ora, al primo grado di ricezione, senza residui oltre il cerchio del rito estetico e delle sue tecniche».²⁴⁶

All'ombra di Castelvetro si associa quella di Tasso, il cui confronto con Ariosto è cercato continuamente e il cui poema rappresenta il modello da cui partire per sottoporre a giudizio i punti in cui il *Furioso* se ne discosta. Decoro, verosimiglianza, coerenza interna sono i punti in cui la trama ed i personaggi sono ritenuti più carenti. La necessità che il testo sia privo di reticenze e oscurità, nonché totalmente autosufficiente per la comprensione del lettore, anche incolto, è un altro ricorrente motivo di critica.

Il postillato, nell'ottica delle *castigationes*, è una sfida a trovare i difetti, ed il testo analizzato, in questa lettura frammentaria che ne porta alla luce solo gli aspetti negativi, è un campionario di errori. L'appuntita penna tassoniana cerchia questi errori, ai quali inframmezza rapsodicamente esperimenti di deformazione onomastica e di accostamento materia/linguaggio alto-basso. In

²⁴⁶ G. Mazzacurati, *Aristotele a corte*, cit., p. 153.

quei casi Tassoni dà brevissimi saggi di riscrittura degradata della materia ariostesca, rendendo il linguaggio più prosastico e quotidiano tramite anche l'inserimento di forme idiomatiche regionali («stroppa busi», «leccare la fava»), espressioni proverbiali, termini del lessico del teatro comico o semplicemente volgari (becco, stallone), allusioni licenziose (tra le gambe).

La schedatura del *Furioso* è fatta utilizzando la lezione di Castelvetro. Tuttavia l'estensione di queste critiche ad Ariosto (non attaccato dal nicodemita, che scaglia i suoi strali sulle “tre corone” e sulla proposta bembesca) innesta quel metodo nel dibattito sul poema, cosa che permette di collocare il postillato al più tardi nei primi anni del Seicento, prima che il percorso critico del Modenese imbocchi sentieri diversi. Nonostante, come si è detto, vada relativizzata la lettura positiva del *Furioso* fatta nei *Pensieri*, così come quella negativa del postillato, resta il fatto che il poema ariostesco negli anni '10 non è più valutato negativamente. Tuttavia le eccezioni al canone epico riscontrate nelle postille rimangono, per Tassoni, tali.

A riprova di ciò si è visto come errori dello stesso tipo di quelli individuati nel *Furioso* siano riscontrati dal Modenese nella seconda metà degli anni '20 nei poemi di Stigliani e Bracciolini, colpevoli di non comporre opere degne di risiedere nel pantheon dei classici immortali. Le mancanze rispetto al modello tassiano rimangono pressapoco le stesse, così come il metodo e le peculiarità del postillare tassiano. Tuttavia, se i due poeti di scarsa levatura cercano di proporre un'opera di impronta grossomodo tradizionale (soprattutto nel linguaggio) senza riuscirci, Ariosto scrive qualcosa di altro, che oramai è almeno in parte riconosciuto come tale. Nonostante nei *Pensieri* si attribuisca in prima battuta al *Furioso* il rispetto dell'unità di azione aristotelica (in modo ambiguo e con prove desuete e bizzarre), successivamente il poema viene esaltato proprio per la sua molteplicità di azione. Siamo in un'epoca in cui l'idea di *auctoritas* è già andata definitivamente in crisi e Omero e Aristotele sono già attaccati nei *Quesiti* (1608), mentre Petrarca è ritenuto passibile di critiche nelle *Considerazioni* (1609). Caduto anche per l'epica il principio del modello unico, gli errori del *Furioso* non sono più da valutare negativamente, perché Tasso, molto più vicino alla tanto deprecata *Iliade*, non è più l'unica risposta possibile o, perlomeno, può essere ripreso in un modo che sia non ortodosso e quindi non servile.

Nella seconda decade del Seicento si può verificare una stanchezza verso la proposta teorica tassiana, che non trova messe in pratica di buon livello dopo la *Gerusalemme*, la quale a sua volta già nell'ultimo stadio della sua travagliata

gestazione ha assunto fin troppo la connotazione di arido poema-laboratorio. Appurato che è prematura in Italia la nascita di un genere nuovo, che Cervantes sta elaborando in quegli anni in Spagna e al quale Tassoni può solo fare allusione,²⁴⁷ in questo periodo si cerca di percorrere strade alternative per la creazione di un poema che sia “diversamente epico”. Quindi abbiamo l’epos della Scoperta, con il *Nuovo mondo* di Stigliani (1617), quello burlesco-mitologico, con lo *Schernò degli Dei* di Bracciolini (1618) e, soprattutto, la lunga elaborazione dell’*Adone* (1623), che lavora sull’azzeramento dell’azione epica. Tra Marino e Tassoni, poi, ci sono contatti ed attestazioni di stima che procedono dai primi anni del secolo fino alla pubblicazione della *Secchia rapita*, la cui pubblicazione a Parigi presso Toussaint du Bray, già editore della *Sampogna*, è forse avvenuta proprio grazie all’intercessione del Marino.²⁴⁸

Tassoni, che a differenza di Bracciolini non ha alle spalle una prova di epopea ricavata dal calco della *Liberata*, partecipa attivamente al dibattito e alla ricerca di un poema *autre*, meno schiavo dell’autorità dei testi classici e dei *Discorsi* tassiani. Quindi si cimenta verseggiando sulle scoperte geografiche, gareggiando con Stigliani, colpevole proprio di essere stato troppo tassiano e quindi poco nuovo. Il modello principale individuato è quell’*Odissea* che Tasso aveva escluso categoricamente nel *Giudicio* perché irrispettosa delle unità aristoteliche, ma anche perché «forse l’ingegno del poeta, o la grandezza, almeno, e la facondia, cominciò a declinare».²⁴⁹ In contemporanea scrive un

²⁴⁷ Mazzacurati sostiene che «non per nulla un po' Cervantes è filtrato anche qui; e si potrebbe sostenere che la *Secchia rapita* è l'eco tenue e fantasticamente irrisolta che la cultura italiana ha saputo rendere a quella sollecitazione o meglio all'inquietudine oggettiva da cui nasceva» in G. Mazzacurati, *La scelta eroicomica*, in S. Battaglia e G. Mazzacurati, *La letteratura italiana. Rinascimento e Barocco*, Firenze, Sansoni/Accademia, 1974, pp. 383-402 : 390.

²⁴⁸ Informazioni dettagliate sui rapporti tra Tassoni e Marino, in particolare sull’aiuto del secondo alla pubblicazione della *Secchia* cfr. M. Guglielminetti, *Tassoni e Marino*, in *Studi tassoniani*, Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes muratoriana, 1966, pp. 147-175 : 165: «Quando vide che la stampa della *Secchia* si prolungava in Italia oltre ogni limite d’attesa, decise di ricorrere al sistema sperimentato in analoga occasione dal Marino per la stampa dell’*Adone*: tentare presso gli editori francesi, meno sottoposti di quelli italiani ai rigori della censura. Certamente allora si dovette rivolgere per consiglio ed interessamento allo stesso Marino».

²⁴⁹ Cfr. T. Tasso, *Giudicio*, cit., p. 154. Vedi anche le seguenti citazioni a pp. 153 e 154: «E nel luogo ancora è più ampia, quantunque io l’abbia ristretta nel paese intorno a *Gerusalemme*»; «Per questa cagione ancora rimossi la navigazione e le meraviglie de l’Oceano, lasciandomi intiero il soggetto per un altro poema, senza partirmi dal monte Libano».

poema che rivendica il suo essere una terza via rispetto alle due elencate di sopra e anche questa volta si trova in competizione per il primato nella creazione di un nuovo genere con Bracciolini.²⁵⁰ Se per l'*Oceano* l'archetipo da cui partire è l'*Odissea*, anche nella *Secchia* i modelli sono enunciati. A parte Folengo, la cui musa è richiamata all'interno del poema, e Tasso, citato in un'ottava di fine poema già riportata, rimangono in lizza i grandi poeti narrativi del Quattrocento, Pulci e Boiardo (nascosto nell'ombra di Berni), che sono liquidati frettolosamente in quanto oramai fuori da qualsiasi canone prestigioso e forse, nel caso di Pulci, anche perché sono ritenuti possibili avversari nella creazione di un genere eroico-popolare. L'eroicomico è nuovo per gli sbalzi continui del sismografo che segnala la presenza del comico, mentre Pulci ha un tono uniforme ed è genuinamente umile e rozzo:

è vero che alcuni versificatori toscani avevano già prima mischiate facezie fra le cose gravi, come il Berni et il Pulci; ma il Berni non fece poema epico e solamente aggiunse alcune poche ottave ai canti del Boiardo; e 'l Pulci uscì dall'arte e perdé la carriera, avendo cantate con versi dozzinali azzioni inverisimili e favole puerili.²⁵¹

Rimane Ariosto, a cui sono dedicate parole entusiaste nelle prefazioni, associandolo alla *Secchia* proprio per la sua favola multipla, portatrice di quel diletto che è l'unico obiettivo della poesia e che è uno dei motivi fondamentali per il quale il *Furioso* è stato attaccato lungo tutto il dibattito cinquecentesco sull'epica.

²⁵⁰ «E 'l Bracciolino, a Pistoia, s'è messo a fare anch'egli un poema a concorrenza. Onde mi dubito che sarà necessario farne stampare fino a cento copie almeno, per levarla di pericolo», in A. Tassoni, *Lettere*, cit., I, n° 410 (28/04/1618), p. 355.

²⁵¹ A. Tassoni, *La «Secchia rapita» e scritti poetici*, cit., p. 593. In nota si aggiunge una considerazione. Fin dal secondo Cinquecento «serbare il decoro significa di fatto escludere dallo spazio di ciò che è poeticamente o letterariamente dicibile non soltanto oggetti e figure socialmente abiette, deformi o defraudate, ma le immagini quotidiane, le persone comuni, le forme di vita mediocri [...] significa escludere le stesse nomenclature legate a quelle realtà», in G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei Moderni*, cit., p. 310. Ciò implica che uno scritto come il *Morgante* è inaccettabile. Viceversa, l'operazione che fa Tassoni con la *Secchia rapita* può rientrare nel dicibile, perché il linguaggio non è genuinamente popolare, ma è un popolare "in provetta", quindi incluso in rigidi canoni estetici che lo prevedono solo in quanto utilizzato come reagente chimico al linguaggio epico, con cui non si può naturalmente confondere, sovrapporre o mescolare. Reso alla sua natura di lingua "altra" può essere utilizzato. L'operazione che fa Tassoni è quindi completamente diversa da quella di Pulci, il cui unico erede nel Seicento è forse Lorenzo Lippi con il suo *Malmantile racquistato*. In merito cfr. M. C. Cabani, *Testo e commento nel Malmantile racquistato*, in Ead., *Eroi-comici*, cit., pp. 115-151.

L'ottica è cambiata, le esigenze sono mutate. Quando l'assolutismo del modello tassiano inizia a dare segnali di logorio, nonostante le numerose riedizioni della *Liberata*, quale strumento migliore di Ariosto si può trovare per rimodellarne la fisionomia?

L'amalgama ariostesco, compiuto prima che le griglie scendessero dall'istituzione grammaticale alla pratica produttiva ed editoriale delle forme di poesia narrativa e mimetica, restava così, sul confine della norma, la più ampia e cangiante gamma di possibilità espressive compatibile con le sue leggi.²⁵²

Il poema ariostesco e quello tassiano «traducevano e rimodellavano insomma, il primo in un ordine ancora misto e aperto, il secondo in un ordine più chiuso e severo, due livelli essenziali della forma poetica italiana, quello umile e mediocre e quello epico-sublime».²⁵³ Usare il secondo per ibridare il primo è quanto viene programmaticamente fatto nella *Secchia rapita*.

L'*Orlando* quindi affianca la *Gerusalemme* nel prestigio, ma non per questo lo si ritiene perfettamente adeguato alle strutture classiche del poema. La prospettiva, ovviamente, non è quella del Dolce, di Fòrnari, di Salviati e di chiunque altro nel secondo Cinquecento provasse ad incastrarlo nelle strette categorie aristoteliche. Anzi, nei *Pensieri* non si sorvola sui difetti, che guarda caso sono quelli già notati nel postillato e che saranno programmaticamente alla base del progetto di un epos giustapposto al registro burlesco: «La mancanza di unità d'azione, la conseguente varietà di temi e registri stilistici, la non eroicità del soggetto, le pecche di uno stile troppo proclive al comico».²⁵⁴

Il *Furioso* rimane qualcosa di diverso, sfuggente ad ogni classificazione troppo rigida; e la rivoluzione copernicana nella lettura del poema è individuabile proprio in questo: che non è più sbagliato ed inaccettabile, ma solo diverso rispetto a Tasso. Infatti quegli stessi luoghi attaccati dalle giovanili postille sono valutati positivamente nei *Pensieri* proprio in relazione al primo poema omerico. Dunque negli anni '10 si batte il terreno per creare un genere nuovo utilizzando il poema "diversamente epico" della pazzia di Orlando in quanto, in questo nuovo taglio prospettico, le sue devianze non spariscono, ma non sono più da considerare irricevibili, a maggior ragione in un testo eroicomico.

²⁵² G. Mazzacurati, *Varietà e digressione*, cit., p. 62.

²⁵³ *Ivi*, p. 63.

²⁵⁴ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 139.

2. Dunque la lettura del postillato, inventariando e classificando le devianze ariostesche, prepara un catalogo che potrà essere utile alla *Secchia* dopo aver subito un processo di rielaborazione caratterizzato dalla ripresa/esasperazione o dal rovesciamento del materiale selezionato. Anche a livello intertestuale, Tassoni usa molto più Ariosto che Tasso: «Balza agli occhi la sproporzione numerica fra i molti esempi del *Furioso* e i pochi della *Liberata* [...] l'eroicomico sfrutta e potenzia gli spunti provenienti dalla tradizione cavalleresca e non da quella epica».²⁵⁵ Così come l'*Odissea* deve fare da archetipo per un poema della Scoperta non univocamente tassiano, così il *Furioso*, insieme a meno nobili poemi folenghiani, serve a fondare il genere eroicomico, che gioca con la tradizione (classica ma anche quella nuova e già logora inaugurata da Tasso, che rimane il principale idolo polemico), collezionandone i *topoi*, accostandoli al burlesco senza mai fare una sintesi e senza mai annullarli del tutto.

Il *Furioso* del resto possiede anche a livello strutturale qualche meccanismo affine a quelli della *Secchia*, essendo a sua volta un testo che si pone alla fine del cammino di un genere che ha un suo prestigio nel contesto ferrarese ed una lunga tradizione, ma oramai è anacronistico. Ariosto quindi riutilizza, riscrivendole e rinverdendole, forme che stavano decadendo. La strategia strutturale dell'opera

conservava nel nuovo ordine della trama le potenzialità narrative del disordine, delle divergenze di sguardo e della stravaganza umorale. [...] Tutto quanto sarà poi patrimonio di quelle grandi riscritture umoristiche del materiale romanzesco con le quali, a cominciare dal *Don Chisciotte*, si dà comunemente principio alla vicenda del romanzo moderno.²⁵⁶

Questo sempre che «proprio l'*Orlando furioso* non vada letto come la prima grande riscrittura umoristica di quel materiale».²⁵⁷

Se si legge il capolavoro ariostesco come riscrittura della materia precedente, mettendone in evidenza più le spigolosità rimaste scoperte che l'armonia in cui sembra rientrare tutto, si trovano punti di contatto con l'idea di base dell'eroicomico, che consiste in un accumulo-rifunzionalizzazione della materia epica accostata senza nessun tentativo di fusione con quella della tradizione comico-burlesca. Il *Furioso* non arriva a tanto, ma rimane in alcuni

²⁵⁵ *Ivi*, p. 174.

²⁵⁶ G. Mazzacurati, *Il laboratorio ariostesco*, cit., p. 72.

²⁵⁷ *Ibid.*

punti, sotto l'apparente armonia, la messa in gioco di forze opposte che convivono senza mai armonizzarsi in una sintesi. Hempfer, sostenitore di una lettura di questo tipo, afferma che «in Boiardo e Ariosto non si verifica affatto il 'procedimento di amalgama' tra *matière de Bretagne* e *matière de France*, bensì il reciproco gioco antagonistico di queste due branche della tradizione».²⁵⁸ Questo a livello macrotestuale. Ma anche spostando l'attenzione sul linguaggio, «Ariosto si serve sempre di uno stile epico relativamente alto, nel quale tuttavia si aprono frequenti 'falle'».²⁵⁹

Può sembrare estremamente ingenuo attribuire una visione così moderna a Tassoni, ma una lettura attenta del postillato permette di dimostrare che sono le convessità inattese, quelle che rendono non lineare né uniforme il linguaggio e la materia del poema, ad accendere l'*esprit de querelle* del Modenese e ad essere il movente principale della sfida antagonistica lanciata al testo, o meglio ai suoi aspetti antinormativi, non livellati. Se nel *Furioso* i personaggi non si comportano in modo univoco è perché ogni gamma dell'agire umano è messa in versi e nessuna trionfa sulle altre. Se alcuni cavalieri saranno ingiusti con le cavalcature, altri ne saranno rispettosi, se alcune donne saranno profittatrici e meschine, altre saranno nobili e fedeli, se Ruggiero nella prima metà del poema si comporterà da libertino, nella seconda sarà più responsabile, seppur meno fluido nei movimenti e sempre a rischio di *impasse*. Tutto questo è inconcepibile per il postillatore e proprio lo stridore, l'incoerenza e la mancanza di univocità, riconosciute in modo puntuale nella guerriera che prende le tonalità elegiache della vedova bianca, in Mandricardo che diventa stilnovista, in Angelica che da spietata diventa innamorata, nell'epos che diventa novella e commedia, nel linguaggio che attinge saltuariamente al registro del comico per poi ritornare all'assoluto epico sono, più della materia uniformemente degradata di un Folengo o di un Pulci, l'ingrediente di base per fondare un genere nuovo che della disarmonia fa l'unico vero punto fisso attorno al quale ruotare.

Ariosto "ricicla" il materiale medievale rendendolo pronto per il passaggio alla modernità. La sua operazione formidabile benché irripetibile offre lo spunto alla creazione di nuovi generi che siano punti di convergenza di tradizioni diverse:

²⁵⁸ K. W. Hempfer, *Testi e contesti: Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998, p. 71.

²⁵⁹ *Ibid.*

La raggiunta omogeneità, il prestigio, l'originalità di questo amalgama del vario e del molteplice non solo consentì al romanzo, come dicevamo, di varcare relativamente indenne le barricate di metà Cinquecento, ma offrì una mistura retorico-linguistica adeguata ai "generi misti", salvaguardò al loro interno la parte di stile comico o mediocre compatibile con le nuove immagini di "decoro" e di "maestà" della letteratura di e per la corte.²⁶⁰

Il superfluo tanto osteggiato diventa centrale nella poetica eroicomica. Il procedimento, che parte dalle postille e finisce alla *Secchia*, si svolge essenzialmente in due tappe: 1) Vi è un elemento criticato, perché è incongruo all'epica; 2) Successivamente c'è la ripresa in un poema in cui al centro c'è l'incongruo che serve a violare il poema eroico, senza distruggerlo totalmente e senza creare qualcosa di altro. Tutta la tradizione è spezzettata, centrifugata e rimessa insieme, assemblando come in un collage le striscioline di carta, senza aggiungere elementi nuovi, ma solo rimodellando e caricando espressionisticamente quelli già presenti (anche i nomi della tradizione cavalleresca diventano puri suoni che servono a riempire i versi). Pertanto non si crea qualcosa di radicalmente nuovo, piuttosto si gioca con una materia vecchia, montata in modo originale, ma mai trasformata sensibilmente. L'omaggio, per certi versi, rimane al fianco della parodia e il genere rimane parassitario rispetto a quello epico.²⁶¹ Ed è proprio per questo che il modello del *Furioso* rimane ineludibile.

La dipendenza dagli episodi ariosteschi può sembrare niente più che una suggestione, essendo in effetti molta la distanza dalle ottave della *Secchia*, che il più delle volte non richiamano direttamente quelle ariostesche citate, ma creano situazioni simili. A questa perplessità si può rispondere con le parole di Maria Cristina Cabani: «Tassoni non imita mai intere situazioni narrative del *Furioso*, ma, organizzando fra loro frammenti sparsi, costruisce nuove

²⁶⁰ G. Mazzacurati, *Il laboratorio ariostesco*, cit., p. 75.

²⁶¹ Questa caratteristica segnala la forte differenza dell'eroicomico italiano rispetto a quello europeo, i cui grandi modelli sono il *Lutrin* di Boileau e il *Rape of the lock* di Pope. Pur riconoscendo in Tassoni l'*auctor generis*, questi due poeti si mostrano meno dipendenti dall'epica, ripresa solo come linguaggio straniante per una materia bassa e frivola. Del resto la tradizione epica, nella Francia della seconda metà del Seicento e nell'Inghilterra del primo Settecento, è molto più lontana nel tempo e molto meno prestigiosa e ingombrante rispetto all'Italia del 1610, in cui è ancora considerata la massima espressione poetica, con cui è necessario confrontarsi direttamente. Questa seconda tipologia di eroicomico è sinteticamente descritta da Genette in *Palinsesti, La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, pp. 151-162 Cfr. anche C. Bertoni, *Percorsi europei nell'Eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.

situazioni “alla maniera di” Ariosto. Il centone è il suo procedimento prediletto». ²⁶² Del grande poeta di inizio Cinquecento, dunque, il Modenese eredita il tipo di situazione e il comportamento dei personaggi appartenenti alla stessa categoria (comandante, grande eroe, vergine guerriera, ecc.), anche quando non si possa riconoscere un’intertestualità diretta, di cui sono comunque presenti non pochi esempi. È riattraversata una tendenza, più che il singolo episodio. In virtù di questo le postille rivelano tutta la loro importanza nel ruolo di ponte tra il Tassoni immerso nella *koinè* culturale di fine Cinquecento e quello barocco, che fonderà un nuovo genere con pezzi isolati di quelli già esistenti, che saranno incapaci di amalgamarsi tra loro in qualcosa di veramente nuovo. L’eroicomico, dunque, dimostra di essere, nei fatti, l’ultimo capitolo della lunga storia dell’epopea piuttosto che il primo di un nuovo percorso.

²⁶² M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 226.

Appendice. Postille ai margini e sottolineature

Le postille si trovano all'interno di una stampa veneziana cinquecentesca dell'*Orlando Furioso* e dei *Cinque canti* in possesso della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, dal titolo

ORLANDO FURIOSO / di M. LODOVICO ARIOSTO, / nuovamente ricorretto; / con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce; / con la vita dell'Autore di M. Simon Fornari: / Il Vocabulario delle voci più oscure: / le imitationi cavate dal Dolce: / Le nuove allegorie, & Annotazioni di M. Tomaso / Porcacchi: / Et con due Tavole, una delle cose notabili, & l'altra de' nomi proprij / In Venetia, Appresso Iacomo Gidini, / al Segno della Fede, 1577.

MISURE: 21x15x3. In 4°.

Sul dorso è scritto in alto:

ARIOSTO / con postille Mss di / ALES. TASSONI

Sulla prima carta c'è manoscritto: «Il pittore Giuseppe Bossi mi persuase, col Ms. di Alessandro Tassoni alla mano, che le note marginali sono di suo carattere». Sulla carta successiva è incollato un foglio manoscritto che recita: «Le Postille marginali sono di mano di Alessandro Tassoni, ed inedite. L'avvocato Reina le ha tutte copiate con intenzione di farle stampare».

La detta copia fatta sopra fogli volanti si unisce a questo volume.¹

Melzi, *Bibliografia dei romanzi*, pag. 101, fa menzione di questo medesimo esemplare».

La copertina dell'esemplare è posteriore alla stampa, probabilmente ottocentesca. In ogni caso, il restauro è precedente all'acquisto dell'Estense. I margini sono rifilati, con caduta di lettere in alcune postille, quando esse sono sul margine destro o sinistro. Nel complesso non se ne compromette troppo la leggibilità, essendo le perdite di 1-2 lettere massimo.

Poco noto è l'editore di questa stampa del *Furioso* del 1577.² Non si conoscono altri esemplari di questa edizione oltre quello posseduto dall'Estense.

¹ Le postille ricopiate non si trovano all'interno del testo e non se ne hanno ulteriori notizie.

Storia del testo

Della cinquecentina in analisi non dà notizia Tiraboschi, che nella *Biblioteca Modenese* fa una rassegna minuziosa di tutte le opere manoscritte e a stampa di Tassoni.³ Non abbiamo informazioni sul testo, né documentazioni certe che attestino la paternità tassoniana delle note, fino ad inizio Ottocento. Le prime notizie si hanno grazie al monumentale e meticoloso lavoro di Gaetano Melzi, bibliofilo e libraio. Nell'edizione del 1829 della sua *Bibliografia di romanzi*, Melzi dice in merito a questo esemplare: «Nella Biblioteca Reina esiste un esemplare della presente edizione, che dicesi, postillato in margine di mano di Alessandro Tassoni».⁴ Dunque il volume e le postille erano, almeno in ambiente specialistico, già noti. Non ci sono fornite ulteriori delucidazioni. Francesco Reina (1772-1826), membro della repubblica Cisalpina, allievo del Parini e celebre bibliofilo, era in possesso di oltre cinquantamila volumi. Alla sua morte la biblioteca fu smembrata e parte confluita in quella melziana. L'informazione la dà proprio Melzi, il quale nella seconda edizione ampliata della sua *Bibliografia* (1838) scrive in merito alla biblioteca Reina che «dopo la morte del suo proprietario (avvenuta il 12 novembre 1826, in Caneto sul Mantovano) ne fu compilato il catalogo dal Dott. Carlo Zardetti, e nell'anno 1833 fu venduta dai suoi eredi al libraio Milanese P. A. Tosi».⁵ Informazioni su questo passaggio si trovano in Marina Beer: «Nel 1838 il Supplemento viene

² Sull'editore Giacomo Ghedini (o Iacomo Gidini o Ghidini), bresciano ma attivo a Venezia tra 1577 e 1583, le notizie sono poche. Se ne trova un breve profilo in G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, Fondazione civica bresciana, 2000, p. 196. Il profilo presente sul sito *Edit XVI* recita: «Editore e libraio presente a Venezia, proveniente dal cindario di Brescia; lavorò sia da solo che in società con Francesco Franceschini. Fu apprendista presso i De Franceschi al segno della Regina». Dell'edizione gidiniana l'esemplare estense è il solo noto o quasi: «un altro esemplare, appartenente a una raccolta privata, era stato esposto in occasione della mostra di Reggio Emilia del 1951». In C. A. Girotto, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col Furioso*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 371-94 : 389.

³ G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, tomo V, cit., pp. 197-217.

⁴ G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi e dei poemi romanzeschi d'Italia. Appendice all'opera del dottore Giulio Ferrario intitolata Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, dalla tipografia dell'autore Contrada del Bocchetto, 1829, p. 101.

⁵ G. Melzi, *Bibliografia di romanzi e poemi cavallereschi italiani. Seconda edizione*, cit., p. 378.

rifuso nella *Bibliografia* e stampato dal libraio Gian Paolo Tosi – divenuto nel frattempo proprietario della ricca collezione dell'avvocato Reina». ⁶ All'interno della stessa edizione della *Bibliografia di romanzi*, però, è anche scritto che il *Furioso* postillato da Tassoni si trova nella biblioteca dello stesso Melzi: «L'esemplare postillato di mano di Alessandro Tassoni, che era nella Biblioteca Reina, è ora passato nella nostra collezione». ⁷

Nella terza edizione della *Bibliografia di romanzi*, riscritta da Giuseppe Tosi, si conferma questo dato: «Un esemplare del 1577, con postille autografe di Aless. Tassoni è nella Melziana». ⁸ La biblioteca di Melzi, che comprendeva oltre trentamila volumi, è passata alla sua morte, sopraggiunta il 9 settembre 1851, al figlio Alessandro. Tra gli anni Venti e Trenta la biblioteca, passata ai Meli-Lupi di Soragna per successive eredità, è stata progressivamente smembrata. La maggior parte dei tomi posseduti dai Meli Lupi è passata alla biblioteca antiquaria Hoepli. Ne dà conto, ancora, Marina Beer: «Quanto restava della collezione di romanzi cavallereschi appartenuti alla Melziana fu posto in vendita nella Libreria antiquaria Hoepli nel 1940, e ne fu pubblicato un catalogo dal titolo *Cento romanzi cavallereschi in prosa e in rima*». ⁹ Tuttavia in questo catalogo non figura il *Furioso* ghediniano, presumibilmente poiché l'acquisto negli *Inventari tipografici della biblioteca Estense* risulta risalire al maggio 1938, un anno prima della pubblicazione dei *Cento romanzi*. L'acquisto risulta comunque fatto presso la libreria antiquaria Hoepli. ¹⁰ Oggi l'esemplare è ancora custodito dall'Estense.

La notizia del possesso melziano del *Furioso* postillato è confermata dagli imponenti *Annali delle edizioni ariostesche* di Giuseppe Agnelli e Giuseppe Ravegnani. Tuttavia gli autori non sono in grado di dire dove si trovi, al momento della pubblicazione della loro compilazione, l'esemplare. ¹¹

⁶ M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 259.

⁷ G. Melzi, *Bibliografia di romanzi e poemi cavallereschi italiani. Seconda edizione*, cit., p. 165.

⁸ In G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, rifatta nell'edizione del 1838 da P. A. Tosi*, Milano, G. Daelli e C., 1865, pag. 66.

⁹ M. Beer, *Romanzi di cavalleria*, cit., p. 257-8. Il catalogo menzionato è *Cento romanzi cavallereschi in prosa e in rima*, Milano, Libreria antiquaria Ulrico Hoepli, 1940.

¹⁰ L'informazione proviene dagli *Inventari tipografici della biblioteca Estense*, che la gentilezza e la disponibilità dei bibliotecari mi ha permesso di consultare. Il timbro della biblioteca sull'esemplare porta la data del 18 aprile 1939.

¹¹ «Un esemplare, postillato di mani di Alessandro Tassoni, era tra i libri della Biblioteca Reina; indi passò nella Collezione del Conte Melzi. Di questo esemplare, nonostante le nostre

Il *Furioso* in oggetto è l'unico conosciuto tra quelli editati da Giacomo Ghedini. Nella descrizione degli atti di vendita del 1937 tramite i quali la cinquecentina è pervenuta all'Estense,¹² lo si afferma esplicitamente. Nello stesso testo si ricostruisce la storia della ricezione di questo esemplare, citato dal Tosi e dal Melzi, ma poi ignorato fino al '37 dalla totalità degli studiosi compreso il Rossi, acuto cacciatore di inediti tassoniani da pubblicare, che non menziona le postille nei suoi *Studi e ricerche tassoniane*.¹³ La descrizione dell'esemplare che si trova negli *Incunables* afferma in merito agli studiosi tassoniani che

ils ont donc ignoré un travail que l'on peut dire essentiel pour comprendre non seulement la critique littéraire d'Alexandre Tassoni, mais une période importante de la critique et du goût au XVII^e siècle, ainsi qu'un document remarquable dans l'histoire de la fortune de Ludovico Ariosto.¹⁴

Autografia

Il testo postillato risponde alle caratteristiche tipiche della scrittura tassoniana, ben nota grazie al consistente numero di autografi di vario tipo di cui disponiamo, prime fra tutte le numerose lettere, raccolte e pubblicate da Giorgio Rossi prima e poi, in un'edizione ampliata e riveduta, da Puliatti, ed i due manoscritti della *Secchia rapita* di riconosciuta autografia conservati nell'Archivio Storico Comunale di Modena,¹⁵ nonché il numero non esiguo di postillati di cui s'è già dato conto. La scrittura del Modenese è un'elegante italica di seconda maniera che evidenzia una buona formazione, giustificata dalla lunga militanza dello scrittore in qualità di segretario. Francesco Carta, che dedica uno studio specifico alla scrittura tassoniana ad inizio Novecento, sostiene che essa sia «troppo regolare per poterla agevolmente distinguere da quella dei molti che, nella seconda metà del secolo XVI e nella prima del XVII, ebbero un'accurata educazione calligrafica», mancando «quelle deformazioni personali delle lettere che sono la più sicura guida all'identificazione della

accurate ricerche, non abbiamo ora notizia alcuna», in G. Agnelli, G. Ravagnani, *Annali delle edizioni ariostesche*, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 148-49.

¹² *Incunables Manuscripts Livres rare*, cit., p. 5.

¹³ Cfr. G. Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, cit.

¹⁴ *Incunables Manuscripts Livres rare*, cit., p. 5.

¹⁵ O. Besomi, *Introduzione*, in A. Tassoni, *La Secchia rapita, II redazione definitiva*, cit., pp. L e LI. Besomi li chiama M9 (A) ed M10 (B).

mano di uno scrittore».¹⁶ Tuttavia «pur mancando questa prova intrinseca e diretta della deformazione delle lettere, l'insieme della scrittura ha, come lo stile dell'Autore della *Secchia*, tale espressione di eleganza e di snellezza sua propria [...] da offrire per se stessa il più sicuro indizio di riconoscimento».¹⁷ Un riconoscimento, però, che può ottenersi, a causa dell'enorme regolarità della scrittura, solo grazie ad un accuratissimo raffronto con altri autografi certi.¹⁸

Di avviso completamente diverso è Puliatti:

La grafia dello scrittore è elemento di sicura prova. Infatti la scrittura del Tassoni, che appartiene al genere della cancelleresca o bastarda italiana, possiede caratteristiche differenziali rispetto a quelle dei contemporanei ed elementi individuali sufficienti per renderne possibile il riconoscimento.¹⁹

Del resto «la variabilità», dice Antonio Ciaralli, «è una delle manifestazioni più appariscenti, uno tra i connotati principali dell'italica».²⁰ Le caratteristiche grafiche della *Secchia* autografa, invece, sono così descritte da Ottavio Besomi:

Il testo base di A, autografo del Tassoni, è in una corsiva calligrafica ordinata ma non regolarissima, chiara, ben leggibile, esuberante ma con misura nelle maiuscole A, C, G, L, Q e nelle minuscole f, g, h; ad alcune lettere tipicissime e costantemente uguali (ad esempio B, P, S, R: in generale le maiuscole) se ne affiancano altre in variazioni grafiche (f, l ad esempio); variazioni che si registrano ovviamente nelle epistole, coeve o cronologicamente distanti. Normali discontinuità sono determinate da cambi di penna e di inchiostro, ma si verificano anche nel *ductus*, pur con oscillazioni che si danno nel rispetto delle caratteristiche scrittorie fondamentali.²¹

Benché i tratti peculiari individuati da entrambi gli editori recenti della *Secchia* siano ben precisi, il discorso risulta diverso quando si tratta di scritture

¹⁶ F. Carta, *La scrittura di Alessandro Tassoni*, in *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari*, Bologna-Modena, Formiggini, 1908, pp. 179-207, p. 180.

¹⁷ *Ivi*, p. 184.

¹⁸ *Ivi*, p. 185.

¹⁹ A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di P. Puliatti, Modena, Aedes muratoriana, 1975, pp. 199-200.

²⁰ A. Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in M. D'agostino e P. Degni, *Alethes philia, Studi in onore di Giancarlo Prato*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2010, pp. 169-189 : 189. Sulle caratteristiche e il periodo storico in cui collocare l'italica di seconda maniera cfr. *Ivi*, pp. 179-81 e 187.

²¹ O. Besomi, *Introduzione*, in A. Tassoni, *La Secchia rapita, I redazione*, ed. critica a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1987, p. XXIII.

meno controllate, come quella dei postillati ed in particolare del postillato al *Furioso*, scritto in margini molto stretti in modo rapido e poco curato. È una scrittura che ha una destinazione eminentemente privata e dunque presenta caratteristiche in parte diverse, difficilmente accostabili a quella usata in contesti più ufficiali, che viceversa è molto elegante e precisa. Tuttavia all'interno dell'autografo A della *Secchia* sono presenti interventi successivi alla prima stesura manoscritta, apposti su strisce di carta incollate successivamente. Afferma ancora Besomi che l'autore

interviene sul testo di base secondo modalità e tempi vari, quindi con esiti scrittorii differenziati nell'inchiostro, in singole lettere, nel *ductus*, e nei supporti quando il testo è affidato a cartigli sovrapposti e a fogli intercalati. Non è sempre immediatamente riconoscibile: in non pochi casi solo attenti confronti con altri esempi di scrittura tassoniana hanno deciso l'attribuzione.²²

Il confronto tra questa scrittura meno controllata e le postille al *Furioso* ha portato a confermare l'autografia del postillato, del resto già ampiamente riconosciuta e mai da nessuno smentita fin dall'Ottocento.²³

Come si diceva, la scrittura è poco attenta e concepita per uso strettamente personale. «La scrittura», afferma Maria Cristina Cabani, «appare nel complesso omogenea dalla prima all'ultima pagina, come se la stesura fosse avvenuta di getto, in un breve lasso di tempo».²⁴ In uno studio successivo aggiunge che «correzioni e sovrascritture lasciano intravedere un paziente lavoro di revisione, di ritorno sul già scritto». In conclusione «le chiose rivelano, nel loro insieme, una nascosta ma sostanziale organicità».²⁵ È evidente, difatti, la rapidità di esecuzione ed il tempo ristretto in cui è stato scritto il postillato.

Indizi convincenti sono l'uso rapsodico delle maiuscole e dei segni d'interpunzione, le abbreviazioni (in genere dovute ad esigenze di spazio) non presenti in altri postillati di mano di Tassoni, la mancanza di firma sul frontespizio del testo, altra prassi che rientra nelle abitudini dello scrittore (spesso, ma non sempre). Il *ductus* mostra rapidità nella composizione delle parole, con la penna che tende a sollevarsi il minor numero di volte possibile

²² *Ivi*, p. XXXVIII.

²³ Cfr. il primo paragrafo di questa appendice, "Storia del testo", in cui sono state ricostruite, laddove è stato possibile, tutte le testimonianze sull'autografia delle postille.

²⁴ M. C. Cabani, *Alessandro Tassoni postillatore*, cit., p. 136.

²⁵ M. C. Cabani, *La pianella*, cit., p. 12.

dal foglio. Lo spazio tra le lettere è esiguo. Gli usi presentano variazioni importanti. Particolarmente evidenti, ad esempio, sono le differenze riscontrabili nella composizione della *d* (occhiellata o meno), dell' *h* (talvolta staccata dalla *c*, altre volte scritta in continuità), della doppia zeta. Controprova della rapidità è infine la riluttanza che ha la mano a disegnare confini netti tra alcune lettere, come ad esempio tra la *d* e la *i* in “di”, dove spesso la *i* è completamente inglobata nel tratto di penna discendente della *d*. La grafia risulta essere estremamente minuta, in particolare a causa degli spazi angusti in cui sono scritte le postille.

Le caratteristiche grafiche peculiari della mano tassoniana che si riscontrano in entrambi i casi sono gli apici della *b*, della *l* e dell' *h* legati in alto in apertura di parola (anche se non sempre), la *q* legata dal basso, la legatura conclusa dal basso tra *c* ed *h* in *che*, la *g* con un occhiello inferiore stretto a sinistra, la *d* scritta con tratto continuo occhiellata in alto ed inclinata leggermente a sinistra (in altri casi manca l'occhiellatura ed è presente un apice), la doppia *z*.²⁶

Criteri di edizione

Si è ritenuto opportuno numerare le postille per ogni canto, inserendo successivamente tra parentesi quadre il numero di ottava e versi, poi la parte sottolineata del verso in corsivo ed infine le postille in tondo. Ogni postilla è preceduta da una freccia che esplicita il luogo dal quale insiste sul testo, secondo il seguente sistema:

- ← = margine destro
- = margine sinistro
- ↔ = postilla interlineare
- ↓ = margine superiore
- ↑ = margine inferiore

Gli interventi di Tassoni sono di tre tipi: 1) Postilla a margine, in genere ai lati destro e sinistro del testo o nel margine inferiore, in caso di particolare lunghezza. Nel caso in cui due postille siano vicine, l'autore traccia una linea di penna per separarle in modo netto. 2) Sottolineature di versi o parole all'interno

²⁶ Ringrazio il professor Antonio Ciaralli per la gentile e generosa consulenza.

del testo. Alcune volte le postille si riferiscono alle parole sottolineate, altre volte le sottolineature sono indipendenti. Nel complesso il numero delle sottolineature è molto maggiore rispetto a quello delle postille. 3) Tratti di penna curvi ai lati di gruppi di versi che hanno lo stesso scopo delle sottolineature, cioè evidenziare alcuni luoghi del testo ritenuti significativi. In genere sono usate solo quando i versi da evidenziare sono più di due.

I versi sono trascritti in corsivo solo quando sono sottolineati e nelle parti sottolineate. Se è sottolineato per intero un numero di versi superiori ai tre fino all'intera ottava si trascrivono solo il primo e l'ultimo verso, segnalando con asterisco tra parentesi quadre ([*]) che anche i versi compresi tra i due trascritti sono oggetto di sottolineatura. Laddove invece Tassoni sottolinea solo parti di un verso le parentesi quadro con punti sospensivi all'interno ([...]) segnalano la mancata trascrizione della parte non sottolineata. Trascrizioni di questo tipo servono a rendere l'effettiva idea di come sottolineasse Tassoni. In alcuni casi sottolinea solo alcune sonorità specifiche. Trascrivendo tutto il verso si perderebbe l'informazione sul motivo per cui sottolinea solo quei suoni (in genere, perché li ritiene troppo aspri).

Se sono indipendenti (ad esempio quando sottolineano sonorità ritenute inappropriate) non vengono riportate nell'edizione. Alcuni casi interessanti sono stati già discussi nel secondo capitolo.

Interventi in nota

Sono presenti due tipi di commenti al testo. Il primo è quello filologico, segnalato in note in chiusura di ogni canto. Gli interventi filologici, indicati con una progressione alfabetica, sono raccolti alla fine di ogni canto. Il secondo tipo di note è esplicativo del senso del testo, non sempre immediatamente comprensibile a chi non abbia a portata di mano l'esemplare o un testo del *Furioso*. Queste note sono riportate a piè di pagina con progressione numerica. In questo tipo di note si riportano anche i versi tassiani con cui Tassoni crea intertestualità. La progressione delle note ricomincia da capo ad ogni canto.

Si è ritenuto opportuno limitare il numero di interventi in nota, in quanto la maggior parte dei casi più interessanti sono stati ampiamente discussi nel secondo e nel terzo capitolo della tesi.

Segni convenzionali ed abbreviazioni

- 1) Le parentesi uncinate sono usate nel caso di integrazioni nel testo, spesso dovute ai margini tagliati (nelle postille al margine sinistro è

comune la caduta di lettere ad inizio parola, in quelle al margine destro lettere a fine parola).

- 2) Nel caso di *loci corrupti* non più recuperabili, lettere o parole che si è ritenuto impossibile decifrare perché stinte, lacere, macchiate o cadute a causa della rifilatura dei margini sono usati i tre punti tra parentesi uncinate <...>.
- 3) Nel caso di parole la cui trascrizione è incerta, si dà segnalazione di una interpretazione alternativa, qualora ci fosse, in nota.
- 4) Le abbreviazioni sono sciolte, inserendo tra parentesi tonda le lettere non scritte nell'autografo (q.^a = q(uest)a). I nomi propri dei personaggi del *Furioso* sono quasi sempre oggetto di abbreviazioni (Rugg.^o, Brad.^o), sciolte integrando in tondo la parte mancante. Subiscono di norma abbreviazioni gli avverbi di modo (giusta^{te} = giusta(men)te), parole con la n in posizione centrale (cōtra= co(n)ntra) e finale (nō=non; cō =con). Del “de” talvolta è scritta solo la “d” affiancata da un tratto orizzontale. La e è integrata tra parentesi tonde (d(e)). Lo stesso dicasi per “qui”, riportato nelle postille spesso con la sola q con un trattino orizzontale e per “del”, riportato con un tratto orizzontale dopo tra d ed l. In tal caso in tondo si scioglie la parte mancante. Sono presenti spesso segni convenzionali per "pre", "pro" e "che", che sono sciolti senza ulteriori indicazioni. Anche nel caso di “no(n)” e “(per) (che)” l'abbreviazione è sciolta senza ulteriore specifica, in quanto sono casi che si riproducono sempre nello stesso modo nel testo e non si è ritenuto opportuno appesantire il testo con un eccesso di segni diacritici. “Perché” è sempre sciolto con “perché”. “Per” e “che” anche se presenti singolarmente sono sciolti senza ulteriori
- 5) segnalazioni.
- 6) Nel caso non si sia riuscito a sciogliere l'abbreviazione si è preferito riportarla fedelmente.
- 7) Per quanto riguarda il caso Tas=Tasso, che si presenta nello stesso modo in ogni ricorrenza, è sciolto senza ulteriori indicazioni. Nel caso di c^o = canto e st^a o st^{ta}= stanza si è preferito trascrivere “c.” e “st.” senza ulteriori indicazioni.

Ortografia e caratteristiche grafiche

Nella trascrizione si sono rispettate le forme grafiche delle postille autografe, anche quando oscillanti. Inoltre:

- Si è ritenuto opportuno ammodernare l'uso desueto di accenti ed apostrofi (à, ò, fù, tù, sù, fà, và, stà, hà, sà, rè, nò, dopò, un' usato al maschile) o inserirli dove mancano (ne → né; da → dà).
- L'uso dell'*h* è mantenuto nelle forme del verbo avere (havevano, hebbe, ecc.) e all'interno di alcune parole, anche se è oscillante (cathena, catholico, hora).
- L'uso della *t* dopo la *e* congiunzione è mantenuto (et). *Ti* davanti a vocale (attentione) è lasciata invariata.
- L'uso delle doppie è lasciato invariato.
- La *u* e la *v* sono distinte.
- L'uso delle maiuscole non è sempre coerente. Si sono trascritti fedelmente i casi in cui l'autore usa la maiuscola. "Re" e "Cavaliere", quasi sempre in maiuscola, hanno una connotazione che non si è voluto perdere. Si è regolarizzato l'uso delle maiuscole. Nel caso di nomi propri, che l'autore scrive alle volte in maiuscolo ed alle volte in minuscolo, si è scelto di usare sempre la maiuscola. La prima lettera della postilla, quasi sempre in minuscolo, è stata sempre resa in maiuscolo. Lo stesso è stato fatto per le parole che seguono il punto.
- Uso dei segni di interpunzione: il punto a fine frase o fine postilla non sempre è scritto dal postillatore. Si è scelto di regolarizzarne e normalizzarne l'uso. Le virgole, i punti e virgola e i punti interrogativi sono riportati fedelmente secondo l'uso dell'autore, salvo laddove compromettono eccessivamente la leggibilità della postilla, rendendo ambigua l'interpretazione di talune frasi.
- Christiano si presenta spesso scritto χPiano ed è sciolto tra parentesi tonde nel seguente modo (christ)iano.

Tabella delle presenze di postille, sottolineature e tratti di penna marginali dei primi 10 canti

Canto	Numero postille
I	55
II	29
III	39
IV	24
V	35

VI	54
VII	46
VIII	55
IX	28
X	115
XI	64
XII	59
XIII	44
XIV	78
XV	58
XVI	44
XVII	66
XVIII	96
XIX	67
XX	110
XXI	60
XXII	81
XXIII	105
XXIV	102
XXV	90
XXVI	95
XXVII	110
XXVIII	73
XXIX	65
XXX	72
XXXI	78
XXXII	60
XXXIII	60
XXXIV	57
XXXV	30
XXXVI	42
XXXVII	37
XXXVIII	34
XXXIX	30
XL	37
XLI	19
XLII	32
XLIII	33

XLIV	26
XLV	37
XLVI	37
TOTALE	2668

Postille ai margini

Canto I

1

[I, 1] *Le Donne* : ↓ Fa bene a principiar le don(n)e perché quasi d'altro non si dice.

2

[I, 7-8] *Che furo al tempo, che passaro i Mori* : → La novella di Gioco(n)do, et del medico, et altro a q(uest)o te(m)po furo?¹

3

[II, 5-8] *Se da colei, che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno adhor' adhor mi lima; / Me ne farà sarà però tanto concesso* : → ella maniera di far atte(n)to l'ascolt(ato)re. U(n) quasi pazzo vuol cantare.

4

[III, 1] *Herculea* : ← È prole d'Ercole?

5

[V, 3] *In India* : ← Non si ved<e> invocat(ion)e dell<e> muse. Solita a<i> Poeti.

6

[VII, 6-8] *spada adoprare ne la tua terra* : ← In Parigi? No? Dunq(ue) u(n) Regno è una terra?

7

[X, 3-5] *Inanzi al caso era salita in sella, / E quando bisognò, le spalle diede, / Presaga, che quel giorno esser rubella* : → Havea una <bo>(n) cura il duca.

8

¹ Tassoni critica i tempi storici non congruenti tra le novelle e la trama principale del *Furioso*.

[XVII, 2] *Come à piè si trovar* : ← Era(n) i <vi> smo(n)tati?

9

[XXIV, 6, 8] *prima che l'habbia* : ← Poi lo haveva?

10

[XXVI, 8] *Che render già gran tempo mi dovevi?* : ← Giurò re(n)d(er)lo a te?
Non, ma gettarlo nel ri<vo>.

11

[XXVII, 1-4] *Pagan* : ← E tu non sei pagano? Pur è lei pagana et usi q(uest)o
nom<e> Pag(an)o ingiurios(amente).²

12

[XXVIII, 7] *E questo, ch'hai già di lasciarmi detto* : → Lasciarlo a <t>e?
Me(n)tiris<...>

13

[XXIX, 4] *La voce, ch'era per uscir, fermossi* : → Quando era per uscir? Non
havea cag(ion)e di parlar si(n) che lo vide, et all'hor fermossi.³

14

[XXX, 2] *E conoscendo ben, che 'l ver li disse* : → Perché?

15

[XXX, 5-8] *Che giurò per la vita di Lansusa / [*] / Trasse dei capo Orlando al
fiero Almonte*⁴: → <C>he bisogno <h>avea di buo(n) elmo, se lo <a>doperava
solo per ornato? Can(to) 12 st. 49.⁵

² La postilla discute sul senso di «Pagan», letto da lui come ingiuria. Se è tale, perché un pagano offende l'altro dandogli del pagano? Non ha molto senso.

³ Pare che qui il postillatore rimanga perplesso rispetto allo spostamento dell'oggetto di desiderio. Come può Ferraù, che aveva tanta fretta di inseguire Angelica, restare così a parlare con Argalia?

⁴ Il postillatore non comprende l'importanza culturale delle armi magiche e famose (cfr. D. Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco*, cit.)

⁵ Lì sottolinea e postilla i vv. 7-8: «E l'uno, e l'altro andò più per ornato, / Che per bisogno, a le battaglie armato».

16, 17

[XXXI, 5] *Sol di cercar'il Paladino è intento* : → A cercar. ; ← Non Ang(eli)ca.

18

[XXXIII, 1-2] *selve [...] / inhabitati, ermi, e selvaggi* : ← S'ermi so(n) inhabi<tati> se selve so(n) lochi selvagg<i>. ⁶

19

[XXXIII, 7] *Ch'ad ogni* : ← Cade?

20

[XXXIV, 6] *E di paura trema, e di sospetto* : ← Non ide(m)? A q(uest)o loco.

21

[XXXV, 6] *Sempre l'herbe vi fan tenere e nove* : ← Fa(n) l'herbe.

22

[XXXV, 8] *Rotta tra* : ← Rotta che?

23

[XXXVI, 3] *da l'estiva arsura* : → In te(m)po di estatate vi so(n) rose? St. seg(uent)e. ⁷

24

[XLI, 7] : → Inverte. ⁸

25

[XLII, 1] : → Tasso c. 16 st. 14. ⁹

⁶ Osservazione sulla proprietà del linguaggio usato.

⁷ Alla stanza seguente, v. 2, c'è scritto «di vermiglie rose». Tassoni critica le incongruenze del *locus amoenus*, criticando la validità di uno dei più stabili topoi della tradizione. Uno degli elementi tipici del *locus amoenus*, ricorda Curtius, è la compresenza di fiori e frutti, quindi di primavera ed estate. Cfr. E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, (a cura di) R. Antonelli, Firenze, La nuova Italia, 1992, pp. 219-225.

⁸ Inverte frutto e fiore. Dovrebbe dire fiore e poi frutto.

⁹ «Deh mira», egli cantò, «spuntar la rosa/ dal verde suo modesta e verginella» T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, (a cura di) M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1996, XVI 14, 1-2.

26

[XLIII, 6] *haver dè* : ← L'acce(n)to sup<pli>sce per silla<ba> et q(uest)o sarà fa<...>

27

[XLIV] : ← Conside<ra> la tessit(ur)a del lame(n)<to> in u(n) addol<o>rato.

28

[XLIV, 4] *Trionfan gli altri* : → Qua(n)ti (?) sta(n)ti <...> hir, un solo che altrime(n)te tu non la doveressi lasciare.

29

[XLIV, 5] *che non mi sia più grata?* : ↔ No'l vedi tu? Se è?^a

30

[XLV, 5-6] *che di sua pena ria / Sia prima, e sola causa essere amante* : ← Dall'antedett<o> non si vede?¹⁰

31

[XLVII, 5] *e ria novella* : ← Che novella.¹¹

32

[XLVIII, 3-4] *E dice queste, e molte altre parole, / Che non mi par bisogno esser racconte^b* : → <F>u dall' <...>ta familiare.¹²

33

[XLVIII, 8] *Che in mille anni, ò mai più non èra* : → <H>avea mill'an(n)i di età?¹³

¹⁰ Tassoni critica quella che trova essere un'inutile precisazione. Già si era capito la sua pena era di non essere corrisposto.

¹¹ Tassoni non ci trova nulla di nuovo in quanto detto, perciò critica l'uso per lui improprio di «novella».

¹² Si capisce dalle sottolineature che critica la reticenza di Ariosto a raccontare le altre parole.

¹³ il commento al v. 8 è volto a sottolineare la banale illogicità dell'affermazione.

34

[LII, 5] *Pace sia teco* : ← Pax tecu(m).

35

[LII, 8] *C'habbi di me di falsa opinione* : → <C>ome? Se <S>acripa(n)te
<no>n l'havea mai nominata?

36

[LIV, 3-4] *Che con le braccia al collo il tenne stretto, / Quel ch'al Catai non
havria fatto forse* : ← Bella maniera di tr<attar>lo. permette troppo così.

37

[LV, 7-8] *E che 'l fior verginal così havea salvo, / Come se lo portò dal
matern'alvo* : ← È pr<e>sto. Excus(ati)o non petita.

38, 39, 40

[LVI, 1] *Forse era ver, ma non però credibile* : ↔ Il vero è credibile ; ↔
Concetto? : ← Pur si dice <...> parla(n) <...> med<...>.^c

41, 42

[LVI, 6] *E l'invisibil fa veder' Amore* : → I(n) se(n)so contr(ari)o. ; ← Pur al
p(rim)o et q(ui) par che si beffi di <chi> lo creda.¹⁴

43

[LVI, 7-8] *Che' l miser suole, / Dar facile credenza à quel che vole* : ↔ Dar
credenza a chi parla, et si vuole il parlato.

44

[LVIII, 1] : → Tova<...> alt<rimen>te.

45

[LVIII, 6] : → Di quale?^d

46

¹⁴ Osservazione interessante. È vero che Ariosto si fa beffe di chi lo prende troppo sul serio. Il punto è che è sua esplicita volontà, non un errore da segnalare.

[LIX, 1-2] *e mentre s'apparecchia / Al dolce assalto* : → Che fintione trovava Angelica inta(n)to?

47

[LX, 8] *Con vista il guarda disdegnosa e rea* : → Et havea l'elmo. perché per farli paura?

48

[LXI, 1] *Come è più a presso, lo sfida à battaglia* : ← Il veris(imi)le vuol che tacesse per far tosto il fatto suo.

49

[LXII, 6] *poggi ignudi* : → Ignudi l'estate? St. 36.¹⁵

50

[LXV, 5-6] *che di lontan veder soleva* : ← Più tosto; che fronzuto.¹⁶

51

[LXIX, 1-3] *Come vedi / M'han qui abbattuto [...] / chi m'ha messo à piedi* : → Lo dice a chi no 'l sa <e>t se a(n)cora è steso perché dice a piedi?

52

[LXX, 3-4] *che t'ha tolto / Quanto honor mai tu guadagnasti al mondo* : → Ta(n)ta perdi<t>a è q(uest)a? <T>utto l'<ho>nore? ¹⁷

53

[LXXI, 2-3] *e finalmente / Si trovò da una femina abbattuto* : → <E> non p(rim)a era vero?

54

[LXXIII, 2] *à gli occhi non contende* : ← Che <...>^e

¹⁵ La postilla critica un'incongruenza climatica, poichè prima aveva parlato d'estate, ora usa un'immagine invernale.

¹⁶ La postilla emenda l'errore di stampa in «Havea» (v. 4) corretto in «haveva» per far tornare la rima.

¹⁷ Gli appare esagerato perdere tutto l'onore per una sola sconfitta. Non accetta l'iperbole epica, che qui evidenzia la vergogna di *esser battuto da una donna*.

[LXXVI, 7] *disgravato* : ← Come sgravato? Già Sacripa(n)te era in <terra>
se(m)pre ella restò i(n) groppa?^f

^a Postilla e sottolineatura (m. sup. v. 5. «Che non mi sia più grata»). Tassoni corregge un errore di stampa che rende imperfetta la rima. In «Propria» (v. 6), che rima con «inopia» (v. 4) imperfettamente, barra la r dopo la vocale tonica.

^b Tassoni emenda una g. all'ultimo verso.

^c Postilla quasi completamente parte lacera.

^d Tassoni emenda sul testo stampato il punto, sostituendolo a penna con il punto e virgola.

^e Lacero.

^f La virgola dopo «disgravato» al v. 7 è aggiunta a penna da Tassoni.

Canto II

1

[I, 1-2] *Ingiustissimo amor* : → <Ve>ggasi qua(n)ti ne sono corrispo(n)de(n)ti <t>ra i nomati in q(uest)o libro. Rugg(ier)o, Brad(amant)e, Brand(imar)te, Fiord(iligi), <Z>erb(in)o, Isab(ell)a, <Mandri>cardo, Doral(ice), <M>edoro, Angel(ic)a, <M>artano, Orig(ill)e, <R>icciard(ett)o, Fiordis(pin)a.¹

2

[I, 5-8] *Ir non mi lasci al facil guado e chiaro [...]* / *Da chi desia il mio amor* : → L'applica a sé.

3

[II, 1-4] *Fai, ch'a Rinaldo Angelica par bella, / Quando esso a lei brutto spiacevol pare. / Quando le pareo bello, e l'amava ella; / Egli odiò lei quanto si può più odiare* : → Questa non è colpa di Amore, ma d(e)ll'i(n)ca(n)to d(e)lle fo(n)tane.

4

[III, 1-2] *scendi ladron del mio cavallo* : → Tasso c. 6 st. 36. <N>on serba il decoro di <c>avall(ier)o ingiuria(n)dolo <c>osì sub(it)o che pur de' far gentile un cor villano etc.²

5

[XIII, 7-8] *Debil quantunque, e mal gagliarda fosse, / Tutta per carità se gli commosse* : → Trovisi p(rim)a il se(n)so letterale.³

6

[XIV, 5-7] *Per non udir Rinaldo nominare* : ← Lo dice così alla prima?

¹ Trova esagerata la dichiarazione ariostesca ed elenca tutti gli amori corrisposti del poema.

² «Ne l'ira Argante infellonisce, e strada / sopra il petto del vinto al destrier face; / e: «Così», grida, «ogni superbo vada, / come costui che sotto i piè mi giace» (*G.L.*, VI 36, 1-4).

³ Probabilmente il riferimento è al verso 7. Il senso è osceno: «De la donzella, che sopra gli arriva».

7

[XVIII, 5] *buon* : ← Quel bu<on> non è a te(m)p<o>.⁴

8

[XIX, 4] *A Dio* : ← Ov'è q<uesta> gran bon<tà> de' <ca>vall<ieri> antiq(ui)?

9

[XX, 5] *c'havea intelleto humano* : → Q(uest)o Homo.

10

[XX, 8] *da chi bramar l'udiva* : → <C>he se(n)so?

11

[XXII, 6] *mai non li successe* : → Che cosa?

12

[XXVII, 1-2] *non fece meno / Volentier cosa* : ← Che eloccut(ion)e.

13

[XXVII, 4] *mezo il petto tolto* : ← Dimezo?

14

[XXVII, 5] *nondimeno* : ← Vacat.⁵

15

[XXXII, 6] *non sdegnò* : → Non havea(n) <...>ato.^a

16

[XXXIII, 1-2] *Quivi cercando Bradamante gia / L'amante suo, c'havea nome del padre* : → Et non gl' ha mai parlato né sa se l'ami.

17

[XXXV, 3-8] *Sedea pensoso, tacito e soletto / [*] / E si mostrava addolorato e lasso*: ← Simile 39, 40 can(to) p(rim)o.

⁴ Anche qui non capisce che la connotazione è ironica.

⁵ V. 5, riferito a «nondimeno», ritenuto puro riempitivo di verso.

18

[XXXVI, 3-4] *Fece à quel cavalier del suo dolore / La cagion domandar da la Donzella* : ← Essa di gram.^o

19, 20

[XL, 2] *mezo 'l petto* : ↓ V(eggasi) C. 8 v. 80.^{6b} ; → Di mezzo.

21

[XLVI, 6] *Del duro caso mio, spietato e fello* : ← Vaca(n)t.

22

[XLVII, 7] : ← Ta<...> non v'è altro pian<...>? St. 41.^c

23

[LIV, 3] *Che spiegando nel mondo oscuro velo* : → Chi spiega?⁷

24

[LV, 5-6] *Ch'immantinente, che lo mostra aperto / Forza è ch'il mira abbarbagliato reste* : ← Che ne sai tu, et o(n)de?⁸

25

[LVI, 4] *Con gli occhi abbacinati, e senza mente* : ← Occhi co(n) me(n)te.

26

[LXI, 5-8] *Ma tu per balze, e ruinosi sassi / Cerchi entrar'in prigione, e così sia, / Non hai di che dolerti di me poi; / [...] e tu pur gir vi vuoi* : → Che fredda pietà. Chi fece ta(n)ta insta(n)za di gire?

27

⁶ «Io parlo de' begli occhi, e del bel volto, / Che gli hanno il cor di mezo il petto tolto» (VIII 80, 7-8). "80" si riferisce evidentemente all'ottava, non al verso. Probabilmente è una svista.

⁷ Travisa o gioca sull'equivoco in merito al senso di spiegare, che lui intende come chiarimento e non come stesura di un manto.

⁸ Tassoni non accetta che Ariosto lasci vacanti alcune spiegazioni su come si sono sviluppati i fatti.

[LXV, 5] *Fermasi al fin di seguitar l'impresa* : ← per u(n) pag(an)o a cui non parla mai, né sa di esser amata.⁹

28

[LXIX, 3-4] *torni* : ← Un'altra notte?

29

[LXXIV, 1-4] *Bradamante, che come era animosa, / [*] / Si pensa, come por colà giù il piede*: ← Lascia l'im(pre)sa dell'ama(n)te, pero p(rim)a lasciò quella de suoi stati st. 35.¹⁰

^a Il testo è macchiato e poco leggibile.

^b In questa postilla l'inchiostro e la mano sembrano essere diversi.

^c Nota in parte lacera e non leggibile.

⁹ Non tiene conto del pregresso contenuto nell'*Inamoramento di Orlando*.

¹⁰ Lì sottolinea i vv. 1-2.

Canto III

1

[I, 2] *sì nobil soggetto?* : → Quale?

2

[I, 7-8] *debbe, / che canta gli Avi ove* : → (Prae)terito che ca(n)ta gli avi.

3

[III, 2] *ma quella cetra* : → Cetra? Trovata si vuole.

4, 5

[III, 4-6] *Rendesti gratia al regnator de l'Etra. / [...] Atti a scolpire in così degna pietra* : → Chiede ad Appollo uno scarpello per scolpire in che pietra? det se(n)si morali? ¹ ; ← Di q(ues)to render gratie dubito se Appollo il potesse far essendo dio.

6

[VI, 2] *Ordisce inganno, il suo morir procura* : ← Ordì, et (pro)curò.

7

[VIII, 4] *Inginocchiata à mandar prieghi a Dio* : ← I(n) un delub<ro> di demon<i>.²

8

[IX, 5] *le sue reliquie sante* : ← Tasso can(to) 1<4> st. 57 e 19.³

9

¹ Questa è una di quelle postille di pura parafrasi, annotate per comodità, non rare nell'uso di Tassoni.

² Delubro, cioè tempio pagano. La critica è qui alla preghiera rivolta a Dio in un posto infernale.

³ Il richiamo alle stanze tassiane, se la ricostruzione del numero del canto è giusta, è priva di fondamento. La stanza XIV 57 descrive il giardino di Armida, la XIV 19 è parte del sogno in cui a Goffredo vengono vaticinate le future glorie.

[XI, 3-4] *Che dal ciel lo bandisca, ò che ve l'erga, / Secondo che farà corvo, ò columba.* : → Dubita di quel <l>e cui reliq(ui)e son sante. St. 9.

10

[XII, 5] *vederti* : → Di vederti.

11

[XII, 7] *che 'l ver sempre mi predisse* : → Qua(n)to è <c>he sei co(n) <l>ui? Vedi sopra in q(uest)a stanza.

12

[XV, 2] *Che movan l'ombre à guisa di facelle* : ← Le facelle scaccia(n) l'ombre, non movono.⁴

13

[XIX, 7] *turbar questo* : ← Come, questo? Questo sposalitio no perché molte difficoltà s'intromisero, questa impresa del castello? Meno, perché nulla ne ha <par>lato Merlino e la parola, questo, suppone cosa ava(n)ti.

14, 15

[XX, 6] *Non so, se da l'Inferno, ò da qual fede* : → Et son demonii st. seg(uent)e ; ← Angeli o demonii?

16

[XXI, 8] *e co i Demonij* : → Rubi demo(n) ibi infernii.

17

[XXIV, 1-2] *che ti rassomiglia / Ne' bei sembianti, e nel giocondo aspetto* : → Come può Brad(aman)te riconoscere chi sia un che la rassomigli? Vede la sua pri(m)a effige?

18

[XXV, 1] *diserto* : ← Come diserto?⁵

⁴ Questa è una notazione di carattere scientifico.

⁵ Diserto sta per "sconfitto". Il postillatore fraintende.

19

[XXVIII, 4] *gran Ducato* : ← Da c. 6. st. 4<...>⁶

20

[XXXIII, 8] *per quest'Azzo rotto* : → <Se>(n)so lo(n)tano.

21

[XXXVI, 2] *darelle il frate in mano* : ← Che autorità ha sop(r)a il f(r)a te? Egli si darà.

22

[XXXVII, 5-7] : ← Dove è il rito principale.^a

23

[XLI, 1-2] *Come la Terra, il cui produr di rose. / Le diè piaccul nome in Greche voci* : → Esigua.

24

[XLVI, 5-6] *Non perché in premio poi guerra li faccia, / Né per cacciarlo fin nel barco, passi* : ← E ben?

25

[L, 8] *con sua perpetua morte* : → Gir all'inferno.

26

[LV, 4] *La gran vittoria* : ← O come fu gra(n)de.

27

[LVI, 3-5] *Gran* : ← Et ha detto sublime.

28

[LVI, 6] *Darà materia eterna in ogni idioma* : ← Se in uno q(uant)o in tutti.

29

⁶ La rifilatura del margine impedisce di leggere la stanza a cui la nota rimanda. È possibile che sia il verso: «più di cento castella l'hanno tolte» (VI 44, 8), ma il richiamo al gran ducato dei primi Estensi, cui ci riferisce nel verso, sarebbe davvero pretestuoso.

[LVI, 8] *ch'abbia un Maron* : ← Chi Marone? Vedi che loderà se stesso.

30

[LVII, 6] *Veggio uscir mesto* : ← Q(uest)o a sorte, non per valore.

31

[LX, 1, 5-6] *Così con volontà de la Donzella* : → Non manifesta la sua volo(n)tà parlando?

32

[LXII, 7-8] *Statti col dolce in bocca; e non ti doglia, / [...] al fin non te la voglia.* : → Q(uest)o non l'amareggia?⁷

33

[LXIV, 7-8] *gran spatio [...] / la spirital* : → Qua(n)do fu ella mai scortese? Scortese più tosto fu Ruggiero.

34

[LXVIII, 1-5] *E se forse ti pensi, che ti vaglia / [*] / che abbarbaglia* : ← Belliss(im)o avertim(ento).

35

[LXIX, 1-2] *uno anello, / [...] in India*: ← Non lo ru<ba> Brunello ste<sso> come dunq<ue> il Re gli rivolse male qua(n)do ad e<gli> Brune<llo> fu tolto? C. 27 st. 95.⁸

36

[LXXI, 8] *Arriverà costui* : → <E>gli sarà arrivato, che va inanti. St. 69.⁹

37

[LXXII, 2] *ha il corpo ricciuto* : → Come? Non basta i pelli.

⁷ Nella sottolineatura salta proprio «amareggiar».

⁸ «Non che l'apprezzi, ò che li porte amore, / Anzi più giorni son, che l'odia molto, / E spesso ha d'impiccarlo havuto in core / Dapoi che gli era stato l'anel tolto / Ma questo atto li par contra suo onore». (XXVII 95, 1-6). I vv. 2 e 6 sono sottolineati.

⁹ Lì a v. 4 dice : «Che poche miglia inanzi ne camina».

38

[LXXV, 3-5] *non senza alquanto lagrimare, / [...] / per slegare* : ←
Brad(aman)te da una maga.

39

[LXXV, 7] *venne una* : ← Non sa se sia la 3^a detta.

^a La trascrizione della parola “rito” non è sicura, anche perché l’osservazione tassoniana non sembra avere troppo senso così com’è. La t potrebbe essere una b, ma anche in quel caso la trascrizione non ha senso.

Canto IV

1

[I, 8] *d'invidia* : → Era meglio la malitia.

2

[III, 6-7] *O gloriosa madre, / O Re del ciel, che cosa sarà questa?* : → Mai più per perigli di più rilievo che non era q(uest)o strepito, massime da lei non istimato, poi che andava per co(m)battere. Brad(aman)te non invocò il divi(n) soccorso.

3

[IV, 5] *Donna un'alta* : ← E tutto li fu (pre)detto.

4

[V, 7] *un Negromante* : ← Quasi che sopra non si parlasse di q(uest)o Negrom(ant)e.

5

[VI, 8] *si che le veggia il Sole* : ← E non le ved<e> de(n)tro il sole?

6

[VII, 6-7] *E nessun del ritorno si dà vanto, / [...] e temo forte* : ← Chi lo racco(n)tò, e se non tornano n<on> v'è da tem<ere>.

7

[IX, 5-6] *Volse dir de l'anel, ma non l'espose, / Né chiari più, per non pagarne il fïo* : ← Non vuo<l> palesar l'anell<o> et ne fa motto.

8

[XIII, 5-6] *c'habbia ale / [...] e tanta* : → La gabbia <t>ana ad u(n) <a>ugello?^a

9

[XXI, 1] *essercitata* : → Per (pro)varsì.

10

[XXIII, 3] *dopo* : → Dopo che.

11

[XXVIII, 1-3] *la vita, Giovane, per Dio / [...] pien d'ira, e di dispetto: / Ma quella si'l torla havea à cor restio* : ← Per sdegno parla.

12

[XXXIV, 4] *De la sua scorza hormai putrida e rancia* : → <S>i loda.

13

[XXXVIII, 1-4] : ← Tasso can(to) 16 st. 69.¹

14

[XXXIX, 1] *Sbrigossi da la Donna il Mago allhora* : ← Come fuggì il mago non have(n)do né libro né alt<ro> o che non fuggì p(rim)a? Pur il libro facea tutta la guerra.

15

[XLII, 2-4,] *E stata sola la sua redentrice, / Di tanto gaudio ha pieno il cor; che appella / Se fortunato, e unico felice* : → Non si parlano? Volea pur dirsi alcuna cosa alme(n) da Ruggiero, e da gl'altri in ringraziame(n)to.

16

[XLVI, 1-4] *E sopra quel, che va per l'aria, monta* : ← E non sa che sia et è co(n) la sua don(n)a.²

17

[XLVII, 5-8] *Ciò che già inteso havea di Ganimede, / [*] / Non men gentil di Ganimede, e bello* : ← È poss(ibi)le che all'ora Brad(aman)te pe(n)sas<se> a queste ge<n>tilezze?³

¹ «Ombra più che di notte, in cui di luce / raggio misto non è, tutto il circonda, / se non se in quanto un lampeggiar riluce / per entro la caligine profonda. / Cessa alfin l'ombra, e i raggi il sol riduce / pallidi; né ben l'aura anco è gioconda, / né più il palagio appar, né pur le sue / vestigia, né dir puossi: «Egli qui fue» (G.L., XVI 69).

² La critica di Tassoni è sull'atteggiamento quasi illogico di Ruggiero. È con la donna che ama e monta su un cavallo ignoto senza motivo.

³ Ancora una osservazione sulla poca verosimiglianza, in particolare dei comportamenti e dei sentimenti.

18

[LV, 5-6] : ← Così mostra non curare l'impresa a che lo ma(n)dò Carlo.

19

[LX, 6] (*Pur che sia nato di nobil famiglia*) : → Se fosse di bassa? Non si guarda più al valore?^b

20

[LXIII, 4] *tanto deside?* : → Q(uan)to?

21

[LXVI, 1-6] : ← Indece(n)ze.

22

[LXIX, 5] *Baiardo spinse l'un l'altro il ronzino* : ← Come si va di uno in altro da lieve cerva<llo>.

23

[LXX, 6] *sin che pietà si mosse* : → <C>he? Come?

24

[LXXII, 1] *i malandrin* : → (<P>er) che malandrin?

^a Forse sono due postille diverse. Tra «la gabbia» ed il resto c'è differenza di inchiostro.

^b L'inchiostro della postilla è molto stinto nelle prime parole, che risultano poco intellegibili.

Canto V

1

[IV, 7] *che le fu buon amico* : → A(n)zi il conoscerla.

2

[V, 3-5] *Ch'in Tebe, ò Argo, ò in Micene mai, / [...] / i chiarirai* : ← Parole di una do(n)na camerier<a>.¹

3

[VI, 7] *De gli anni verdi miei* : ← De la vita.

4

[XVI, 5-8] *che ad amar'ella havea indutto / Tutto il pensiero, e tutto il suo desio / Un gentil cavalier, / [...] in Scotia* : ← Oscuro.

5

[XVIII, 5-6] : → Et q(ue)sto?

6

[XVIII, 8] *per tutto il* : ← Come il conobbe?²

7

[XXIII, 1] *Fatto il pensier* : → Fatti e pe(n)sieri sono contrari.

8

[XXVII, 1-2, 5] *Fatto in quel tempo con Ariodante / Il Duca havea queste parole, ò tali / [...] cominciò il mio amante* : ← Onde lo sai tu? E così dist<an>te poi?

¹ Postilla sulla verosimiglianza. Una donna di basso lignaggio non può sapersi esprimere così.

² In questa nota si insiste sul tema dell'autosufficienza del testo, che deve essere in grado di contenere in sé tutte le informazioni necessarie alla sua comprensione. La conoscenza dei due avviene nell'*Innamoramento di Orlando*, dunque il postillatore chiede dove sia nel *Furioso* l'informazione sulle modalità della loro conoscenza.

9

[XXX, 4] *Se tu fossi con lei di me più grande?* : → Di statura?

10

[XXXI, 4] *io credo questo* : → Ciò è, che tu sia più <a>mato?

11

[XXXI, 7] *veggia* : → Vedrà.

12

[XXXII, 5-7] *Venner dunque d'accordo a gli scongiuri / E posero le man su gli Evangelii; / E poi, che di tacer fede si diero* : → Q(uest)o niu(n) te lo disse.

13

[XXXVI, 2] *à sua fatica* : ← Fatica in Amore!

14

[XXXVIII, 4] *Ch'è l'amoroso ardor par che si giovi* : → Che frase.

15

[XXXIX, 8] *Che tu sei traditor* : ← Chi tradisce egli? La do(n)na, che non credi esserte amante?³

16

[XLI, 6-7] *A te sì liberale, à me sì avara. / [...] non far stima* : → Sì avara di che? Se fu non pria altro? St. 35.^{4a}

17

[XLV, 3-5] : ← Come è poss(ibi)le che sapessi t<u> questo? <Veg>gasi il (pro)gre<sso>.

18

[XLVI, 7-8] *tra noi [...] / A me* : ← Uno è superfluo.⁵

³ Forse «chi tradigli».

⁴ Lì sottolinea i vv. 3-6: «Né cerco più di questo; né disio / De l'amor d'essa haver segno più espresso; / Né più vorrei, se non quanto da Dio / Per conubio legittimo è concesso».

⁵ Intende dire che tra i due pronomi sottolineati uno poteva non esser scritto.

19

[XLVII, 8] *Che mi scopria dinanzi, e d'ogni lato* : ← Et è secret<o> st. anteced(ente).⁶

20

[XLVIII, 1-4] : ← Non vada? Si vorrebbe<?>

21

[XLIX, 4] *à buono effetto* : ← Buono sì?

22

[LIII, 5-6] *Ah misero fratel, fratello insano / [...] perc'hai perduto l'intelletto?* : → <L>o se(n)tisti?

23

[LIV, 2-4] *à più tuo honor tu la tua morte. / Fu d'amar lei, quando non t'era aperta / La fraude sua* : → Qua(n)do non la conosceva <m>eritava?⁷ <p>ur ben tu <i>scuso. Ma <n>o(n) merite<v>ole ella.

24

[LX, 7-8] *venia* : → La cagio(n) viene.

25

[LXIV, 5-8] *mentre il lasso ad odorar le foglie / [*] / Essergli tolto il disiato frutto* : → Questo non è modo di esporre una accusa.

26

[LXVI, 4] *n'ha gran maraviglia* : ← Ad q(ui)d? Lege supra.

27

[LXVII, 5-8] : ← Il verbo <?>

28

⁶ Alla stanza precedente sottolinea «secreto» al v. 4.

⁷ Si riferisce alla fraude.

[LXVIII, 3-4] *Che vol per moglie, e con gran dote darla / A chi torrà infamia, che l'è data.* : ← Q(ui) non cerca nobile o ign<o>bile com<e> a st. 60 c. 4.⁸

29

[LXX, 6] *vero fora* : → per fosse.

30

[LXXIII, 3] *ch'io non rivele* : → Vorebbe?

31

[LXXIII, 5-8] : → Non era più veri(simi)le che tu lo dicessi a i due mascalzoni? Potea ucciderla di secreto.

32

[LXXIV, 6] *Vè come Amor ben* : → Sei benis(simo) trattata.

33

[LXXXIV, 8] *Poi mi da [...]* narrarti: ↑ Vacat.

34

[LXXXVI, 1-4] : ← Tasso c. 5 st. 20.⁹

35

[LXXXVI, 6-8] : ← Questa è la legge?

^a La trascrizione di "pria" non è certa.

⁸ Lì sottolinea e postilla il v. 6: «Pur che sia nato di nobil famiglia».

⁹ «Vinca o perda ormai, ché vincitore / fu insino allor ch'emulo tuo divenne, / che dirà il mondo? (e ciò fia sommo onore): / "Questi già con Gernando in gara venne". / Poteva a te recar gloria e splendore / il nobil grado che Dudon pria tenne; / ma già non meno esso da te n'attese: / costui scemò suo pregio allor che 'l chiese» (*G.L.*, V 20).

Canto VI

1

[IV, 3-4] *Il Re, la corte il popol tutto quanto, / Di tal bontà, di tal valor splendea* : → <C>onfusione <d>i parole.

2

[V, 5-6] *Ariodante, poi che in mar fu messo, / Si pentì di morire; e come forte* : ← Et quel che lo vide p(re)cipita<r> non mirò altro?

3

[VI, 4] *E capitò à l'hostel d'un'Eremita* : ← C. 5 st. 59. Fu a capo basso la caduta.

4

[VII, 5-6] *Contrario effetto a quel, che per errore / Credea haver visto con suo gran martire* : ← Par che si avegga dell'errore.

5

[IX, 2, 4] *Tanto discreto, e sì saggio, e accorto, / [...] /Non si porrebe a rischio d'esser morto* : ← È a rischi<o> d'honore? Quel discreto e saggio.¹

6

[X, 7-8] *dritto e à torto per suo scampo / [...] e resti morto in campo* : ↑ Se resti morto, non avrà scampo.

7, 8

[XI, 1] *So ch'io mi appiglio al torto; e al torto sia* : → E dianzi riputò folle il desid(eri)o di lasciar la vita. St. 6. ; ← Vedi a st. 7.

9

[XII, 2] *Vedrà per lei salvare, à morir giunto* : → Q(uest)o racconto dopo scoperto Ariod(ant)e non pone a te(m)po.

¹ L'onore è concetto centrale nella concezione epica tassoniana. Cfr. P. Pulatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit.

10

[XII, 4-8] *vendicherommi a un punto; / [*] / E gli havrà dato morte di sua mano* : ← Quel che si castrò per far dispetto alla moglie.

11

[XIII, 2, 5-6] *Nove arme ritrovò, novo cavallo [...] un scudiero / [...] menato hallo* : → Le trovò in un bosco? O dove? O pur fu riconosciuto, et non precorse il grido?

12

[XIV, 1-2] : → Fu riconosciuto dico, da chi glie li diede.

13

[XVI, 2] *tanto errore e sente* : ← Oh, qua(n)to err<ar>.²

14

[XVIII, 4-5] *Celer ministro del fulmineo strale. / Non va per l'aria altro animal si snello* : ← Se già ha parlato <de> l'aquila, perché adduce alt<ri> augel ch<e> non sono q(uan)to lei v<e>loci?

15

[XIX, 5-6] *ove dopo lungo stratio*: ↑ E quanto tempo stè a giu(n)ger in India? Di che cibo si nutrì? Nel ritorno si trova. C. 10 st. 13.³

16, 17, 18

[XX, 1-2] *Non vide né 'l più bel né 'l più giocondo / Da tutta l'aria, ove le penne stese* : ↓ Vedi c. 10 st. 69 x 4⁴ ; → Tasso c. 15 st. 53⁵ ; ← Vedi c. 4 st. 49 se potea veder paesi nel viaggio.⁶

² Espressioni del genere sono tipiche anche di altre postille tassoniane.

³ Lì sottolinea al v. 3 «acceso ha l'appetito».

⁴ Lì sottolinea e postilla il v. 4: «Sopra il mar', e terren vide di rado».

⁵ Tassoni istituisce un paragone tra due arrivi in un *locus amoenus* dopo un viaggio terre selvagge. Quello tassiano: «Ma poi che già le nevi ebber varcate / e superato il discosceso e l'erto, / un bel tepido ciel di dolce state / trovaro, e 'l pian su 'l monte ampio ed aperto. / Aure fresche mai sempre ed odorate / vi spiran con tenor stabile e certo, / né i fiati lor, sì come altrove sole, / sopisce o desta, ivi girando, il sole; » (*G.L.*, XV 53).

⁶ Lì Tassoni sottolinea che Ruggiero sull'ippogrifo «non scorge» nulla.

19

[XX, 5] *Ove dopo un girar si di grand tondo* : → Ad q(ui)d?

20

[XX, 6] *Con Ruggier seco* : → Era(n) co(m)pagni.

21

[XXI, 5-6] *à i fervidi calori / [...] lor spesse* : → Da cavalcare, ombrelle.

22

[XXII, 2] *Che tepida aura freschi ogn'hora serba* : → St. a(n)teced(ent)e fervidi calore <c>ome sta?

23

[XXII, 8] *Che sono in copia in quei luoghi campestri* : ← <An>zi boschi.

24

[XXIII, 6] *Che non vol, che 'l destrier più vada in alto* : → <E> non lo potea <fr>enare.

25

[XXIII, 8] *A un verde mirto* : → Non in mezo <u>no abe<t>e , et un <fa>ggio? Che <i>mportava <q>uesto? et <p>oi un'ani<m>al fortiss(im)o ad 'un mirto debile? Se q(uest)a fu inclinazione sup(erior)e come il Ruscelli dice, dovea accennarsi dall'auttore. O pur come Arbore d'amanti, Ruggiero dovea <r>iverirlo, scostandone il destr(ier)o ma se i mirti nell'india siano grandi veggasi appò i scrittori. Fu però tale, che con la briglia lo scosse tanto l'ippogrifo questo <...>^{7a}

26

[XXIV, 4] *disarmossi ambe le palme* : ← Q(ant)o p(rim)a si fa.

27

⁷ Postilla di erudizione botanica, che dimostra quanto Tassoni sia attento alla precisione scientifica nella descrizione del mondo. Per la prima volta è menzionato il nome di Ruscelli.

[XXV, 8] *er'ito* : ← Dittione plebea.

28

[XXVI, 7] *Crollar fa il mirto, e fa cader la foglia* : ← In così te(m)perata stag(ion)e? Et a ha ingegno a non tirar se(m)pre a un modo?

29

[XXVII, 7-8] *offeso, e al fine* : ← Tasso c. 13 st. 41.⁸

30

[XXVIII, 5] *da l'arbor mio* : ← Come arbor tuo, se tu sei l'arbore?

31, 32

[XXX, 2-4] *humano spirto, / [...] al tuo vivace mirto* : → Al mirto di chi? Se era il mirto med(esim)o che parlava? ; ← Dubitavi hor'hora chi te l'ha detto?⁹

33

[XXXI, 3-4] *Per quella bella Donna ti prometto, / Quella, che di me tien la miglior parte* : → Quella cui non ha mai parlato, se non pochiss(im)o.

34

[XXXI, 6] *cagion di me lodarte* : ← Di chi me lodarte.

35

[XXXV, 4] *Siede sù 'l mar de la possente Alcina. / Trovando lei, ch'uscita era di quello*^b : ← Mar d'Alcin<a>.

36

[XLII, 5] *Quel, che di lui seguì poi, non m'è noto* : → Rugg(ier)o ma(n)cò, <n>o(n) le ne da(n)do co(n)to dapoi.

37

[XLV, 5-6] *Si come tien la Scotia, e l'inghilterra / Il monte e la riviera separata* : ← Chi separa? Chi è separato?

⁸ «pur tragge al fin la spada, e con gran forza / percote l'alta pianta. Oh meraviglia! / manda fuor sangue la recisa scorza, / e fa la terra intorno a sé vermiglia» (G.L., XIII 41, 1-4).

⁹ Forse il riferimento è all'ottava 35, che si trova di fronte a quella qui citata.

38

[XLVII, 4] *A chi più e à chi meno, e à nessun molto* : ← Più et non molto.

39

[XLVIII, 3] *Io da lei altrettanto era, ò più, amato. / [...] / Ella ogn'altro suo amante havea lasciato* : ← Chi lascia?

40

[LI, 8] *quella Fata altera* : ← Quella quasi altra.¹⁰

41

[LIV, 3] *Si dolse assai, che in steril pianta e grama* : → A(n)zi fro(n)dosa et vivace st. 30.¹¹

42

[LVII, 3-4] *Né come fece prima più l'ascese, / Perche mal grado suo non lo portasse* : ← Confer cu(m) dictis seq(en)tib(us).

43

[LVIII, 1-4] *Pensò di rimontar sù l suo cavallo / [*] / Che troppo mal quel gli ubidiva al morso* : ← Istesso co(n)ce<tto> col super<ior>e.

44

[LIX, 6-8] *E dice, ch'ella è Alchimia, e forse ch'erra / Et anco forse meglio di me intende; / a me par oro, poi che sì risplendea* : ← Tutto qu<el> che splende non è mica oro.

45

[LXIV, 3-6] *acciò ch'egli entre / Ne la bella città, ch'à dietro resta. / [...] no 'l farò, mentre / Havrà forza la man di reggier questa* : → Chi t'ha parlato, che sì rispondi?

46

¹⁰ La critica, probabilmente, è al cambiamento di atteggiamento di Alcina. I personaggi per Tassoni devono rimanere sempre uguali a se stessi.

¹¹ Lì sottolinea al v. 4 «al tuo vivace mirto».

[LXVIII, 3] *Escoti intanto* : ← Eccoti.¹²

47

[LXIX, 5-7] *Che a l'huom guardando contemplando intorno / Bisognerebbe aver occhio divino / Per far di lor* : ← Vano concetto.

48

[LXX, 7-8] *E fu contento (compiacendo loro) / Di ritornarsi a quella porta d'oro* : → Come (pre)sto.

49

[LXXIII, 6] *Si può quivi albergare in alcun core* : → Si alberg(ar)e.

50

[LXXIV, 6] *non vile* : → Non so(n) vili queste cose?

51

[LXXIV, 7-8] *fedele / [...] sue querele* : ↑ Se è fedele, che querele?

52

[LXXVIII, 1-3] *una lama: / [...] / Una crudel, ch'Erisilia si chiama* : ← A la vita lasciva intesa per Alc(in)a imped<ita>.

53

[LXXX, 3] *che vaglia* : → Vale.¹³

54

[LXXXI, 6] *Sù l'arma* : ← Su l'arme? Come?

^a La rifilatura dei margini rende difficile discernere le ultime 4 parole.

^b Insolitamente sottolineato a matita.

¹² Questa postilla emenda un refuso di stampa. Postille di questo tipo non sono rare.

¹³ È emendata una forma del verbo ritenuta inappropriata, passando dal congiuntivo all'indicativo, non tenendo conto del suo utilizzo per esigenze metriche.

Canto VII

1

[IV, 7-8] *Era, fuor che 'l color, [...] / Ch'i Vescovi, e i Prelati usano in corte :*
→ Bella similitudine.

2

[V, 6] *Come alcuni usata era talhotta :* ← Non a tutti? C. 6 st. 79.¹

3

[VI, 6] *l'afferra :* ← Non è proprio.

4

[IX, 6-8] *Riverentie [...] / se tra loro / Fosse Dio sceso dal superno Coro :* ←
Ammira.

5

[XI, 2-4] : → Tasso c. 4 st. 29.²

6

[XII, 5-6] *E ch'indi tutta la faretra (s)carchi, / E che visibilmente i cori involi^a :*
→ Scarca(n)do la faretra.

7

[XIV, 1-6] *collo è tondo, il petto è colmo e largo; / [...] / Vengono e van, come
onda al primo margo, / [...] Non potria l'altre parti veder Argo :* → <Q>uesto
venire, et andare mostra, che fossero fiacche, e non dure, e pur nelle mam(m)e è
lodata la durezza.³

¹ Lì sottolinea il primo verso: «Oltre, che sempre ci turbi il camino».

² Descrizione della bellezza di Alcina secondo il canone lungo. Viene istituito un parallelo con la descrizione che di Armida si fa nella *Liberata*: «Argo non mai, non vide Cipro o Delo / d'abito o di beltà forme sì care: / d'auro ha la chioma, ed or dal bianco velo / traluce involta, or discoperta appare. / Così, qualor si rasserena il cielo, / or da candida nube il sol traspare, / or da la nube uscendo i raggi intorno / più chiari spiega e ne raddoppia il giorno» (*G.L.*, IV 29).

³ Su questo punto discetta anche Galilei, difendendo Ariosto, affermando che è il respiro a gonfiare e sgonfiare il petto, rendendolo ondeggiante, in G. Galilei, *Scritti letterari*, cit., p. 552.

8

[XIV, 6] *Non potria l'altre parti veder Argo* : ← Gra(n) cosa! Q(uest)a è lode?

9

[XV, 7-8] *Gli angelici sembianti nati in cielo / Non si ponno celar sotto alcun velo* : ← Oltre lo s(pro)posito che dicesti già di Argo? St. seg(uent)e.

10

[XVI, 1-3] : ← Tasso c. 4 st. 81.⁴

11

[XX, 6] *paladino?* : → Era Palad(in)o?

12

[XXII, 7] *cameretta* : → Non ne doveano esser di grandi camere per l'estate.

13

[XXIV, 2] *Sperando che fosse ella; il capo alzava* : → Battea la battuta.

14

[XXVII, 2-6] *gran spatio, [...] / Venuto il tempo, che più non dimori; / Hormai che'n casa era ogni cosa cheta, / De la camera sua sola uscì fuori, / E tacita n'andò per via secreta* : ← Era cos<i> innamorata, c<he> tardava ta<nto> et havea ri<s>petto di altri in casa? Non potea ostarli?

15

[XXVII, 1-2] *successor d'Astolfo / Sopra apparir* : ← Immediato? No dunq(ue) è luntan<o>.

Questa “contraddizione” sarà probabilmente ripresa nella *Secchia* quando si descrive il seno «latte tremante» (*S.R.*, VIII 15). Di questo argomento ci si è occupati più approfonditamente nella tesi. Cfr. *infra*, p. 129.

⁴ «Ah! non sia ver, per Dio, che si ridica / in Francia, o dove in pregio è cortesia, / che si fugga da noi rischio o fatica / per cagion così giusta e così pia. / Io per me qui depongo elmo e lorica, / qui mi scingo la spada, e più non fia / ch'adopri indegnamente arme o destriero / o 'l nome usurpi mai di cavaliere» (*G.L.*, IV 81).

16

[XXVII, 8] *Né può tanto aspettar, ch'ella si spoglie* : ← Bravo stall<one>.⁵

17

[XXVIII, 1-4] *Benche né gonna, né faldiglia havesse, / [*] / Bianca e sottil nel più eccellente grado* : ← Ben <che> et poi.

18

[XXVIII, 5-8] *un chiaro vetro* : ← Ad tactu(m) q(ui)d <?>.⁶

19

[XXX, 1-4] *Queste cose là dentro erano secrete; / O se pur non secrete, almeno taciute; / [...] fu tener [...] / ben spesso* : → <C>'erano <a>ltri i(n) camera?

20

[XXXI, 4] *Fatt' hor ad una* : → <Fa>ttor aduna.

21

[XXXII, 5] *Hora à tordi lacciuoli, hor veschi molli* : → <T>ordi a visco.⁷

22

[XXXIV, 3-4] *Pei boschi ombrosi e per lo campo aprico / Per ville, per città, per monte, e piano* : ↓ Per boschi, e mo(n)ti? St. super(ior)e.

23

[XXXV, 1-4] *Ogni dì ne domanda a più di cento; / [...] / D'alloggiamento va in alloggiamento, / Cercandone trabacche, e padiglioni* : ← Non dovette mai cercarlo in luoghi remoti, se ogni dì portaria a più di ce(n)to. E poi a che ta(n)to affaticarsi di uno in altro alloggiam(ent)o se Ruggiero era tanto nominato?

24

⁵ La voce «stallone» è presente nel *Vocabolario della Crusca* del 1623 postillato da Tassoni. In quella sede non ci sono note al lato.

⁶ Intende letteralmente l'immagine del vetro: se il vestito era un chiaro vetro, cosa succede toccandolo?

⁷ Veschio = vischio. «Il vischio non prende altro che gli uccelli che volano basso» (*Vocabolario della Crusca* 1623). Metaforicamente è un portafortuna.

[XXXVII, 6] *L'alta necessità* : ← Quale?

25

[XXXVIII, 8] *e dotta* : ← I(n)segnata.

26

[XL, 2] *ch'era sfrenato* : → Non havea freno? Era governato dal deleg(ato)re naturalm(ent)e? C. 4 st. 19.⁸

27

[XLI, 1-3] *E così il fior de' più begli anni suoi / In lunga inertia haver potria consunto / Sì gentil cavalier, per dover poi* : → Chi consuma?

28

[XLII, 4-8] *malgrado d'esso. / Come eccellente medico, che cura / [*] / Poi giova al fine, e gratia se gli rende* : → Niente di q(uest)o successe, che ei volentieri partì.⁹

29

[XLIII, 1] *Ella non gli era facile* : → Oscuro.

30

[XLIX, 7-8] *Che non se n'era mai per (p)oter sciorre, / S' nvecchiasse Ruggier più di Nestorre* : → Pur si sdegnò al fine. C.10 st. 49.¹⁰

31

[XLVII, 5-6] *e meco / Non ti rimeni la tua dolce cura* : ← Il rimenar poi teco?

32

[LII, 7-8] *che di stare ò dire / Senza esso un'hora potea mal patire* : → Dianzi ella è così circospetta ad <a>ndarlo a' <t>rovare.¹¹

⁸ Lì sott al v. 4 «ch'à sella».

⁹ Qui c'è un esempio di quanto Tassoni per eccesso di puntigliosità finisca per essere impreciso. È effettivamente vero che Ruggiero va via volentieri, ma solo dopo il disvelamento delle vere fattezze di Alcina ad opera dell'anello donatogli da Melissa.

¹⁰ «Ella non hebbe sdegno da che nacque» (X 49, 1).

33

[LV, 4] *Fosse in valenza à servir donne avezzo* : ← Oh questa è bella similitud(in)e.

34

[LV, 6] *e più che mezzo* : ↔ Se è corrotto.

35

[LVI, 8] *mente atteso* : ← Tasso c. 16 st. 32.¹²

36, 37

[LVII, 1-2] *Di medolle già l'Orsi, e di Leoni / Ti porsì io dunque li primi alimenti* : → Lo tratta da fera. ; ← Come, se non ha(n) midolle? Forse il latte? Q(uest)o orse et leonce'.

38

[LVIII, 1-4] *Che l'osservate stelle / [*] / Sorti, ove ho troppo i miei studi cosunti* : ← Gala(n)te fallo perché le stelle l'ha(n) mostrato. Conosce egli virtù sopra le stelle? Lame(n)tati di loro.

39

[LVIII, 7] *Che in arme l'opere sue così preclude* : ↔ Perché mi tenevi nel castello, du(n)q(ue)?¹³

¹¹ Il riferimento è all'attesa imposta da Alcina al convegno amoroso con Ruggiero (VII 24-26), letta dal postillatore come una contraddizione rispetto all'affermazione che Ariosto fa qui in merito alla difficoltà della maga di allontanarsi dal guerriero.

¹² Tassoni allude al rimbrotto subito da Rinaldo da Ubaldo, simile nei toni a quello che Melissa/Atlante fa a Ruggiero nei versi postillati: «Ubaldo incominciò parlando allora: / "Va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra; / chiunque e pregio brama e Cristo adora / travaglia in arme or ne la siria terra. / Te solo, o figlio di Bertoldo, fuori / de mondo, in ozio, un brave angolo serra; / te sol de l'universo il moto nulla / muove, egregio campion d'una fanciulla» (G.L., XVI 32).

¹³ In taluni casi il postillatore assume il punto di vista dei personaggi. In questo caso sembra che Ruggiero stesso chieda ad Atlante perché l'avesse tenuto nel castello, tantando di ostacolare il suo cammino verso la gloria, mentre qui lo rimprovera proprio per il comportamento accidioso. In realtà è Melissa a parlare sotto mentite spoglie. Più che ritenere quello di Tassoni un fraintendimento, bisogna considerare che la postilla assume il punto di vista di Ruggiero in quel momento specifico. Sarebbe in effetti logico che il guerriero chiedesse

40

[LX, 3-4] *La tua succession perche defraudi / Del ben, che, mille volte io t'ho predetto* : → Veggasi se q(uest)o potea mover più che il detto dianzi.

41

[LXII, 5-6] *Ma ti dovria una coppia esser bastante / Ippolito, e 'l fratel, che pochi il mondo* : → Si dilu(n)ga troppo.

42

[LVI, 5-6] *Per dirvi quel, ch'io non vi dissi inante, / Costei Melissa nominata venne* : ← Non disse che era quella dalla grotta di Merlino <?> Ta(n)to bastava a st. 38.

43

[LXVIII, 2] *sarebbe* : ← Non è?

44

[LXIX, 1] *narrandoli* : ← Che no 'l sapea.

45

[LXIX, 4] *In quant(o) il vero, e l'affection comporta* : ← E non più?

46

[LXXIV, 4] *Che già molti anni havean celato il vero* : → Et qua(n)ti an(n)i <s>tette Rugg(ie)ro <c>on Alcina <n>o(n) la cono<s>cendo? Nè <a>d'altri ama(n)ti, che a lui l'anello interpretò le carte. Onde quel, molt'an(n)i, non può riferirsi ad'altri.

^a La s in «scarchi» è aggiunta a penna da Tassoni.

ad Atlante il perché lo spinga verso la guerra, mentre aveva fino a quel momento operato per tenerlo al sicuro.

Canto VIII

1

[I, 4-5, 7-8] *cangiando i visi lor, [...] / con spirti [...] / Ma con simulazion, menzogne, e frodi / [...] d'indissolubil* : ↑ Q(uesto) non i visi, ma cori.

2

[II, 3] *a tutti il viso* : → Il cor.

3

[VI, 3] *giù sale* : ← Salir giù.

4

[X, 6-8] *ch'à usar la spada troppo falle. / Meglio, e più breve è dunque ch'egli scopra / Lo scudo, che d'Atlante era stat'opra* : → È lecito scoprire lo scudo, et non <ad>oprar il ferro? Co(n)tra c. 22, st. 91, etc.¹

5

[XI, 1-2] *Levò il drappo vermiglio, in che coperto / Già molti giorni lo scudo si tenne* : → Chi gl'havea detto, che lo scudo avesse tal virtù?

6

[XI, 3] *mille volte esperto* : ← Da lui?²

7

[XVIII, 3] *ad agio* : ← Perché non in frett<a?>.

8

[XIX, 3] : ← C. 13 st. 52 Tasso.³

¹ L'ottava cui rimanda Tassoni è quella in cui Ruggiero preso da vergogna getta lo scudo fatato in un pozzo. L'atteggiamento di Ruggiero è illecito sia perché in contrasto con quanto farà nel XXII canto, sia perché affidarsi a trucchi magici al posto del valore del braccio non è gesto degno di un guerriero. L'uso/abuso di armi magiche è un tema importante nell'opera e le postille non mancano di sottolinearlo.

² Si riferisce ad «esperto».

9

[XXI, 2] *arenosa* : ← Et aprica.

10

[XXI, 3] *aprica* : → Q(uest)o di aer te(m)perato.

11

[XXII, 8] *Giustissima cagion di dover farlo* : → Quale?

12

[XXV, 1] *terra* : ← Citta!⁴

13

[XXV, 2] *tesorieri* : ← I capi(tani) non i tesorieri fan<no> la ge(n)te; <ta> li tes(orie)ri la p<a>gano.

14

[XXVIII, 3] *Rinaldo d'Amon* : ← Ad q(ui)d, d'Am<on>.

15

[XXIX, 6] *gentil* : ← Anzi crude<l> tu la descriv<i>.

16

[XXXI, 5-8] *Di cento punte l'asinello offese, / [*] / Nè stender gli si vol la bestia sotto* : → Come coperta.

17

[XXXII, 4] *E i Demoni uscìr fece una torma* : ← perché, se non gl'adopra?

18

³ Parla ei così, fatto di fiamme in volto, / e risuona più ch'uomo in sue parole. / E 'l pio Goffredo a pensier novi è volto, / ché neghittoso già cessar non vòle. / Ma nel Cancro celeste omai raccolto / apporta arsura inusitata il sole, / ch'a i suoi disegni, a i suoi guerrier nemica, / insopportabil rende ogni fatica» (*G.L.*, XIII 52).

⁴ Postilla linguistica. Terra è il significato antico di città.

[XXXII, 7] *Poi lo fa entrare adosso al corridore* : → Se gli spiacca, <c>he non potesse il suo asino seguir lei perché far<l>a correr più con lo sperto? Et non più tosto <f>ar correr il suo Asino? <C>osì (pro)longa il tempo al suo desiderio.

19

[XXXIV, 4] *hor molto, hor poco* : → <Dia>nzi sempre molto per fug<g>ir Rinaldo.

20

[XXXVI, 1] *non li può dar volta* : ← Far dar.

21

[XXXIX, 1] *Stupida e fissa ne l'incerta sabbia* : ← E tenea al ciel levati gl'occhi. Vide infra in q(uest)a st(anz)a.⁵

22

[XXXIX,8] *duol la lingua* : ↑ A dolersi.

23

[XLII, 2] *A cui la castità levata sia?* : → A te?

24

[XLVI, 1-3] *Come la Donna il cominciò à vedere* : ← Et era notte st. 32. Anzi d<o>vea più temer di qualche bestia.

25

[XLVI, 5] *Miserere* : ← Non Pax tecu(m) com<e> nel p(rim)o a Sacrip<ante>.⁶

26

[XLVII, 1-5] *Comincia l'Eremita a corfortarla, / [*] / Poi più sicuro va per abbracciarla* : ← O qua(n)t<o> facilme(n)<te> poteano tr<a>lasciarsi q(ues)te indecentie.

⁵ È sottolineato difatti il v. 5: «I languidi occhi al ciel tenea levati».

⁶ Nell I canto Tassoni sottolinea «Pace sia teco» (I 52, 5), in occasione dell'incontro tra Angelica e Sacripante, postillando «Pax tecu(m)».

27

[L, 6] *E nova alta sciagura anco l'assalta* : → Che nova sciagura assaltò il vecchio, che pur di lui si deve intendere?

28

[LII, 1] *ò vere, o false* : → Dubio?⁷

29

[LV, 1-2] *E spesso vanno a le città murate, / E d'ogni intorno lor mettono assedio* : ← Vivo(n) fuor de l'acqua i pesci?

30

[LIX, 1] *trasporte* : ← Trasporta.

31

[LX, 5] *per forza, e per rapina* : → Ide(m).

32

[LXI, 1] *Passando una lor fusta à terra à terra* : → A che hora? Era la sera q(ua)n(do) il Romito ven(n)e. St 37.⁸

33

[LXIII, 6] *Sottosopra voltarsi, e stare al segno* : → Pugnare.

34

[LXV, 5-6] *E fin ch'ebbe di fuor altra donzella, / Perdonaro a l'angelica beltate* : ← E se(m)pre n'ha piene le torri. A<d>de che dove esse<r> la p(rim)a spera(n)do che la sua bellezza sadisfacesse a Proteo.

35

[LXVI, 1-2] *Chi narrerà l'angosce, i pianti e i gridi, / l'Alta querela, che nel ciel penetra?* : ← Contra st. 4<4>.⁹

⁷ Il verso intero è «Narran l'antique istorie, o vere o false». La veridicità di quel che si narra non può essere mai messa in dubbio. Anche nei casi in cui il narratore dubiterà ironicamente della sua capacità di raccontare la storia, i commenti saranno simili.

⁸ «Tra scuri sassi, e spaventose grotte: / Già cominciando ad oscurar la notte» (VIII 37, 7-8).

36

[LXIX, 8] *gran nome di Francia* : ← Il nome.

37

[LXX, 1] : → Tasso.¹⁰

38

[LXXI, 1-2] *La notte Orlando a le noiose piume / Del veloce pensier fa parte assai* : → Oscuro.

39

[LXXI, 5-8] : → Verg(ilio).

40

[LXXII, 6] *smarrita* : ← Non sapea dove era?

41

[LXXII, 7-8] *Nè ritrovato vestigio d'ella, / Che Carlo rotto fu presso à Bordella* : → <N>on dice, fin che.

42, 43

[LXXIII, 2] *sua schiocchezza* : → Pur la trovò a Bordella ; ← Fu veram(ent)e sciocchezza? Po(n) da sè il poeta.

44

[LXXVII, 5-6] *E 'l fior, che in cielo potea pormi fra i Dei; / Il fior, che intatto io mi venia serbando* : ← C. p(rim)o st. 56. È contr(ari)o.¹¹

45

⁹ Probabilmente il riferimento è alla stanza 44, dove sottolinea: «D'ogni martir che sia, pur ch'io ne pera / Esser non può, ch'assai non ti ringratii» (VIII 44, 5-6).

¹⁰ In alcuni casi, il riferimento a Tasso e Virgilio manca di luogo preciso del testo. Forse il riferimento è stato scritto come una suggestione estemporanea, una reminiscenza vaga di un luogo simile nella *Liberata*, senza poi trovare la stanza a cui riferirsi.

¹¹ Li Tassoni sottolineava, in merito alla salvezza del fiore verginale di Angelica, «forse era ver, ma non però credibile» (I 56, 1).

[LXXVIII, 2-4] *colto hanno? / O sommo Dio fammi sentir cordoglio / Prima d'ogn'altro, che di questo danno* : ← Che tra(n)sito.

46

[LXXIX, 1-6] *acuti e irti* : ← Tasso c. 8 st. 57.¹²

47

[LXXXI, 6] *Quando giostra Aquilone, Austro, e Levante* : → Nota.

48

[LXXXIV, 5] *fuor del letto salse* : → Salir fuori.

49, 50

[LXXXVII, 4-8] *E ritener la colera non puote, / [*] / Che lo faria di tanto error pentire* : → Del nipote che dovea scusare. ; ← Così presto? Chi sape<a> che non fosse a(n)c<or> ito per qualche i(m)(pre)<sa> contra i nemici <o> alla s(pro)vista? Partì la notte anteced(ent)e.

51

[LXXXVIII, 1-5] *ch'Orlando [...]* / *non fece soggiorno* : ← Il manico dietr<o> l'accetta.¹³

52

[LXXXIX, 2] *ne fu raro senza* : ← Veggasi il (pro)gre<sso> di q(uest)o libro, se<...>¹⁴

53

[XC, 3] *s'accese* : ← Non era pria accesa?

54

¹² Una immagine simile di sonno tormentato dagli strali d'amore nella *Liberata*: «Sorgea la notte intanto e sotto l'ali / ricopriva del cielo i campi immensi, / e 'l sonno, ozio de l'alme, oblio de'mali, / lusingando sopia le cure e i sensi. / Tu sol punto, Argillan, d'acuti strali / d'aspro dolor, volgi gran cose e pensi, / né l'agitato sen né gli occhi ponno / la quiete raccorre o 'l molle sonno» (*G.L.*, VIII 57).

¹³ Modo di dire ironico. Allude a Brandimarte che, come cane fedele, segue Orlando.

¹⁴ La frase rimane probabilmente sospesa.

[XC, 6] *decide* : ← Quest(ion)e?

55

[XCI, 3] *io sono il Conte* : ← E senza altri co(n)trassegni s'apron le porte?
Adde, che non havea le sue insegne.¹⁵

¹⁵ «Addare» è voce presente nel *Vocabolario della Crusca*: «in signific. neut. Pass., accorgersi, avvedersi».

Canto IX

1, 2

[II, 1-2] *e mi rallegro / Nel mio difetto haver compagno tale* : → el tra(n)sito ; ← Gala(n)te. S'allegra d(e)l male altrui.^a

3

[VI, 3-4] *e a borghi fuora. / Non spiò [...] e suo distretto* : ← Quale è il distretto di Fr(anci)a?

4

[IX, 3] *nè pesce egli non* : ← Due negative.

5

[XIII, 2] *e più de le più belle* : → Ad q(ui)d? Non si serva in Ang(eli)ca che fu ultima.

6

[XVII, 4] *e sembri un fragil vetro* : ← Potea dar in terra senz<a> sembra<r> un vetro.

7

[XVIII, 4] *sedeva, un vecchio scese* : ← Sce(n)der fu<or>.

8

[XIX, 1] *donzella* : ← Olimpia don<zel>la.

9

[XIX, 3] *oltre che bella*: ← Da parte s<ua>.

10

[XIX, 4] *Più ch'altra al mondo affabile e soave* : ← Affabile in parlar, v<eg>asi il suc<cessivo>.

11

[XXII, 1] *Io voglio che sappiate, che figliuola* : ↓ <S>alta dentro a piè giunti, che è u(n) piacere.¹

12

[XXII, 2-4] : → Tasso c. 4 st. 39.²

13

[XXII, 5-6] : → <Co>me ben <c>atta la <be>nivole(n)za.

14

[XXVIII, 8] *polve* : ← Si chiamava polve anzi che fosse in uso?³

15

[XLI, 5, 8] *Che alzò un'accetta, / [...] Io saltai presta, e gli segai la gola* : → Meritavi <p>eggio tu.

16

[LII, 4] *mi ringratii* : → Q(uest)o cerchi <l>' amante.

17

[LVII, 4] *La cui voglie al ben far mai non fur zoppe* : ← Di lei, o d'Orla(n)do? Q(uest)o è vaga<bondo> et qu(e)lla micidia<le>.

18

[LIX, 4] *una inanzi, [...] à dietro cела* : ← Ei la cel<a> lei si cела.

19

[LX] : → <C>osì è ces<sa>to quel <f>urore che <l>o movea <a>' gir sì tutto <a>ll'isola per Angelica.

20

¹ Notazione ironica sul modo brusco in cui viene introdotta la storia di Olimpia.

² « "Principe invitto", disse, "il cui gran nome se 'n vola adorno di sì ricchi fregi / che l'esser da te vinte e in guerra dome / recansi a gloria le provincie e i regi, / noto per tutto è il tuo valor; e come / sin da i nemici affida, e invita / di ricercarti e d'impetrarne aita» (*G.L.*, IV 39).

³ Osservazione linguistica. Se l'archibugio al tempo dei paladini di Francia non era stato ancora diffuso, si possono già usare termini moderni come "polvere da sparo"?

[LXIII, 6] *cortesìa* : → <N>o(n) ti fu cor<t>ese chiede(n)<d>oti per moglie
<d>el figlio Re et persistendo anche qua(n)do eri sua prigionio?

21

[LXVIII, 4] *che sembrar di pasta* : ← Non son du(n)q<ue> tutti gl'huo(m) di
pasta?

22

[LXXIII, 5-8] : → Tutte si(mi)litud(in)i di caccie.⁴

23

[LXXVI] : ← Se Orland<o> era fatat<o> a che più?

24

[LXXVI, 6] *fedel* : → Fedel? Contra c. 34 st. 64 etc.⁵

25

[LXXXVI, 4] *dura* : ← A(n)zi dolce d'amore.

26

[LXXXIX, 4] *Gir con vantaggio in qual si voglia impresa* : ← La fatagione non
fu va(n)taggio c. 12 st. 67.⁶

27

[XCII, 3] *Ch'ama assai più, che tutto il mondo insieme* : → Che similitud(in)e è
questa?

28

[XCIII, 6-8] *tornarvi invito. / Che, come à me* : ← Gentile.

^a In questa pagina si perdono perlomeno due lettere al margine destro, cosa che rende più
difficile l'interpretazione.

⁴ Sono segnati numeri progressivi, nell'ordine di 6, accanto alle similitudini di caccia,
accanto alle ottave 65, 67, 69, 73, 77, 78.

⁵ Lì Tassoni sottolinea «incesto» (v. 5) e «per darl la morte al suo cugin fedele» (v. 8).

⁶ Lì Tassoni sottolinea «si nella fatagion si rassicura».

Canto X

1

[I] : → Che diceria è q(uest)a?

2

[III, 5-6] *tosto che lei, lasci co i rai / Del Sol, l'udita, il gusto, e la favella* : → lasci lei et i rai q(ui)d.

3

[III, 7] *e la fama* : ← È troppo la fama.

4

[IV, 4] *le vele* : → Che vele? <d>ovea <t>occarsi della <v>olo(n)tà d'altro?

5

[V, 3-4] *Donne, alcune di voi mai più non sia, / Ch'à parole d'amante habbia à dar fede* : ← A proposito. Che co(n)segue(n)ze.

6

[VI, 4] *L'avida sete, che gli accese e arse* : ← L'arsura genera la sete non è contra.

7

[IX, 4] *ò piante* : ← Si pia(n)ta a pa<rte> .

8

[IX, 8] *Ma che non sien però troppo maturi* : ← Questo, ma, non è ben posto perché a nulla si contrapone.

9

[XI, 6-8] *acc(es)s(e) essa;^a / Ne se lo pongan l'invide e nemiche / Mani talhor ne le mature spiche* : → <S>enza co(n)cetto.

10

[XII, 3] *Che so* : → <C>he, lu(n)tano.

11

[XII, 7] *ch'accese Olimpia* : → L'ardor di Bi<r>eno accese <O>limpia?

12

[XIII, 2-3] *acceso ha l'appetito* : → Ve(n)der l'appetito.

13, 14

[XIV, 7] *gloria sovente* : → <L>anguido ; ← Et non se(m)pre? Se mai non fu biasmo q(uant)o gloria.

15

[XV, 3-4] *I modi di Bireno empì e profani, / Pietosi e santi reputati furo* : ← Sai chi altro? Asciutto.¹

16

[XVII, 7-8] *Tutti gli altri compagni ritornaro; / E sopra i legni lor si riposaro* : ← E veris(imi)le che solo resti?

17, 18, 19

[XVIII, 1-2] *alcun dì* : ← 3 dì solo vagarono, et si dice, alcuni dì? ; ↔ Non notte² ; ← Veggansi questi eccitativi di son(n)o, come so(n) vivi.

20, 21

[XVIII, 5-8] *c'hebbe Olimpia sì gran sonno* : ← Poi è lo(n)tano il nome <di> Oli(m)p<ia>. ; ↑ Dovea(n) esser di gioia non cagion di sonno.³

22

[XIX, 7-8] *e senza udirsi un grido, / Fa entrar ne l'alto, e abbandonare il lido* : → È poss(ibi)le che niuno amico d'Olimpia non la svegliasse, ma tutti fossero congiurati a non far rumore? Era(n) sue ge(n)ti.

¹ Nel *Vocabolario della Crusca* del 1623 si scrive che «asciutto» metaforicamente può stare per indifferente.

² Scritto sopra «alcun dì» sottolineato.

³ L'assenza di pensiero, di cura e di molestia dovrebbero esser cagion di gioia, non di sonno.

23, 24

[XXI, 5-6] *Caccia il sonno il timor, gl'occhi apre, [...] / Non vede [...] non scalda* : → Temè sub(it)o? Non potea esser sorto Bireno per altro se(n)za destarla? Poco l'amava se sì tosto dubitò. ; ← Chi volea veder se solo co(n) Bir(eno) entrò?

25, 26

[XXII, 1-2] *E corre al mar, graffiandosi le go(t)te, / Presaga, e certa hormai di sua fortuna* ^b: → Et non potea creder che fosse ito alla nave? ; ← perché certa? Solo il suo padiglione era i(n) terra.

27

[XXII, 4] (*che splendea la Luna*) : → Era l'aurora st. 20.⁴

28

[XXIII, 6] *l'animo* : → Il duol.

29, 30

[XXV, 5] *Fa che* : → Che fa?^c ; *poco li nuoce* : ← Declaret.

31

[XXVI, 2] *di quel giovine infido* : ← Mar di quel giovine?

32

[XXVI, 6] *Per affogarsi si spiccò dal lido* : ← Che cosa la tratten(n)e.

33, 34

[XXVII, 5-6] *ò maladetto / Giorno, ch'al mondo generata fui* : ← Che ha che far q(uest)o? Maledisci <un> Amore, non i<l> natal<e>. ; ← Et poi si con(n)e<...>.^d

35

[XXVIII, 5-6] *copra / Gli occhi* : ← Chiuda o cop<ra> tutto. Non sol occh<i>.

⁴ «Fin che l'Aurora la gelata brina» (20, 3).

36

[XXIX, 1-3] *Io stò in sospetto; e già di veder parmi / DI questi boschi orsi, ò leoni uscire, / [...] Natura armi* : ← Esprim<e> beniss(im)o il duo<l>.

37

[XXIX, 6-8] *peggio [...] / una morte [...] / mille* : ← Dal pegg<io> fa transi<to> alle più in nume<ro>.

38

[XXX, 1-2] *c'hor'hora arrivi [...] / di qui mi:* → Mi porti qui?

39

[XXX, 8] *Se tu con fraude* : → <Co>(n) fraude no!

40

[XXXII, 5-7] *Quel, c'ho fatto per te, non ti vorrei / Ingrato improverar? [...] disciplina / Dartene* : → Che l'impro<ve>ri du(n)q(ue)?

41, 42

[XXXV, 5] *nel* : ↔ Il.⁵; *e fa ritorno* : ← Come?

43

[XXXVI, 2] *l'alta* : ← Non bassa?

44

[XXXVI, 5-6] : ← Tasso c. 15 st. 58.⁶

45

[XXXVIII, 1] *non la ferma sabbia^e* : ← Non ferma, e<p>pur non spirava ora st. seg(uent)e

46

⁵ Sopra «nel».

⁶ «Quivi de' cibi preziosa e cara / apprestata è una mensa in su le rive, / e scherzando se 'n van per l'acqua chiara / due donzellette garrule e lascive, / ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara / chi prima a un segno destinato arrive. / Si tuffano talora, e 'l capo e 'l dorso / scoprono alfin dopo il celato corso» (*G.L.*, XV 58).

[XXXIX, 6] *Perche d'ogni tardar, che fatto havesse* : ← Il se(n)so? Dica, ad ogni tardar che sarà buono.

47

[XL, 8] *D'ira arse, [...] la terza d'elle* : → E non le altre?

48

[XLIII, 5] *Dove un vecchio nocchiero* : → Che conosce(n)za havea Rugg(ier)o di costui? Fu levità il fidarsene.

49

[XLIV, 7] *Galeotto* : → Galeotto del Naviglio.⁷

50

[XLVI, 2-3] *scopre prima: / Contempla meglio poi l'alta presenza* : ← Chi? Costei?

51

[XLVI, 4-8; XVLII, 1-5] : ← Troppo morale scopertame(n)te.⁸

52

[XVLIII, 1] *vide scoprire* : ← Da chi? Scopri<r> navili.

⁷ Con questa postilla Tassoni potrebbe segnalare la vicinanza semantica eccessiva tra Galeotto e Naviglio o forse fare un gioco di parole con il nome del personaggio storico Galeotto del Carretto. La postilla si può anche giustificare in altro modo. Al canto XX sottolinea «e i Galeotti, ch'eran mezi nudi» (XX 81, 6) e annota: «Galeotti in nave?». Forse il postillatore ritiene bizzarro l'uso di galeotti ai remi, pur essendo proprio da tale mansione che proviene il lemma, che nel *Vocabolario della Crusca* del 1612 è presentato come «colui che rema in galea». La spiegazione può essere allora legata all'uso di «navigli». Il galeotto rema in galea. Il naviglio, essendo un altro tipo di imbarcazione, non dovrebbe usufruire di rematori chiamati in quel modo. Inoltre va segnalata la seguente nota: «Q(ui) è u<n> navilio, et dopo due sta(n)ze dive(n)ta una galea» (XXXIX 29, 7), che riflette ancora sull'argomento. Queste postille, dunque, si inserirebbero nella polemica sull'uso non perfetto dei sinonimi, di cui si è ampiamente discusso nel secondo e nel terzo capitolo della tesi. Cfr. anche nota alla postilla n° 9 al canto XXXIX.

⁸ Lungo segno d'attenzione al margine dei versi oggetto di commento. Qui il postillatore critica l'allegoria morale di retaggio medievale molto scoperta nella contrapposizione Alcina= lussuria / Logistilla= ragione. In proposito cfr. K.Hempfer, *Testi e contesti*, cit., pp. 123-146.

53

[XLVIII, 6] *O racquistar la cara cosa tolta* : ← Da lei? Lui non tols<e> altro che se ste<sso>.

54

[XLIX, 3] : ← Remi ne navilij?

55

[L, 1] *Così disse il nocchier di Logistilla* : ← Che ne sapea lui?

56

[L, 3] *La tasca* : → <I>l velo.

57, 58, 59, 60

[LI, 5] *L'artigliaria, come tempesta, fiocca* : ↔ Attive.^f ; ↔ Passive.^g ; ← hor vedi.^h ; → Si trovava artigl(ar)ia? Se vi era dovea <p>arlarne, come <d>ell'archibugio, all'hor che di Cimosco, racco(n)ta <q>ua(n)do fu di novo tro<v>ato. Et <i>n toscano <a>rtig(liari)a altro <n>o(n) è che q(uest)o. <C.> 11 st. 22.⁹

61

[LIV, 5] *navi* : → Navi.

62

[LVI, 2] *Fin che 'l sol gira, ò il ciel non muta stilo* : ← Q(uest)o mai assolutam(ent)e.

63

[LVI, 8] *sempre* : ← Q(uest)o aliq(id)? Contra sop(r)a.

64

[LVIII, 1] *Nè la più forte ancor, nè la più bella* : ← Propone la fortezza anc(or)a et poi parla solo della beltà.

⁹ Lì è scritto: «lo fece trovar da un Negromante / al tempo de' nostri, ò poco inante» (vv. 7-8).

65

[LVIII, 5] *qua giù* : → Ella dov'è?

66

[LVIII, 7] *vada quivi* : → Là su?

67

[LIX, 8] *Se stesso conoscendosi* : ← Se, sì, vacat.

68

[LX, 3-6] *Che chi l'ha, ovunque sia* : → Tasso c. 16 st. 2.¹⁰

69

[LXI, 1-4] *Sopra gli altissimi archi, che puntelli / [*] / Che saria al piano anco fatica haverli* : → Peccato in architettura.

70

[LXII, 6] *E nasca, e viva, e morto il capo inchini* : → Non nascono mai? Chi li levasse ? Manca il meglio, che la varietà d(e)lle stag(ion)i.

71

[LXV, 7] *Che li consigli, favorisca* : ← Favorisca i co(n)sigli?

72

[LXVI, 5-6] *Conchiude infìn, che 'l volator destriero / Ritorni il primo à gli Aquitani liti* : ← P(rim)a del destri<er> eh, poi de gl'huom(ini)?

73

[LXVII, 1] *Li mostra, come egli habbia a far, se vole* : ← A chi mostr<a?>

74

[LXVIII, 5] *in buon punto* : ← Q(uo)d in mal' hora.

75

¹⁰ «un giardin v'ha ch'adorno è sovra l'uso» (G.L., XVI 2, 3).

[LXIX, 4] *Sopra il mar', e terrene vide di rado* : ← Allude alla st. seg(uent)e che <si> vide il mar<e>.

76

[LXIX, 6-8] : ← Et Rug<giero> chi volea schivare? Come mendica le similitud(ini).

77

[LXX, 1-4] *quivi era, lasciando Spagna* : → Tasso c. 15 st. 8.¹¹

78

[LXX, 5-8] *Hor veder si dispose altra campagna, / [*] / Per haver, come il Sol, girato il mondo* : → <C>osì non fa co(n)to di Brad(aman)te che l'ha liberato.¹²

79

[LXXII, 1-4] *Benche di Ruggiero fosse ogni desire / [*] / Cercando il mondo, non restò per questo*: → Si porta bene.¹³

80

[LXXIII, 1-4] *Non crediate Signor, che però stia / [*] / Schivando à suo poter d'alloggiar male* : → Accorto avertime(n)to.

81

[LXXIV, 2-3] *Vide adunati [...] / di tamburini* : → <Le> tro(m)be so(n) <s>uonate, e i <ta>(m)burini suonano.

82

[LXXIV, 5-8] : → L'u(n)to?¹⁴

¹¹ «Veloce sovra il natural costume / spingon la vela inverso il lido i venti: / biancheggian l'acque di canute spume, / e rotte dietro mormorar le senti. / Ecco giungono omai là dove il fiume / queta in letto maggior l'onde correnti, / e ne l'ampie voragini del mare / disperso o divien nulla o nulla appare» (G.L., XV 8).

¹² Qui critica il divagare, cifra fondante di Ruggiero come «Ercole al bivio», non capendo i motivi della digressione «turistica» del paladino. Così anche alla postilla successiva.

¹³ «Portarsi», sta per «comportarsi».

¹⁴ La trascrizione della «t» lascia margini di incertezza. È stato proposto «unto» perché si potrebbe interpretare con un commento ironico alla seconda quartina della stanza, che fa un breve panegirico della grandezza di Rinaldo, «honor de' Paladini».

83

[LXXVI, 3-4] *Dove aspettati per solcar l'Oceano / Con duo navili, che nel porto* : ← Dui soli?

84

[LXXVI, 7-8] : ← Tasso c. pr(im)o st. 34.¹⁵

85

[LXXVII, 6] *E Leonetto* : ← Di cui non si parla poi mai.

86

[LXXXI] : → 22 i(n)segne.

87

[LXXXII, 1-3] *e gli arcieri à cavallo / [...] / duo tanti, ò di cento non fallo* : → In due navi? St. 76.¹⁶

88

[LXXXII, 7-8] : → 4 i(n)segne in due ta(n)ti pedoni.

89

[XC, 3-4] : ← Et al guerrier non ven(n)e pe(n)siero di uccider i nemici?

90

[XC, 7] *Meraviglioso corre* : → Rugg(ier)o era tenuto dar di q(uest)o soccorso per Carlo, notitia al suo re, né si legge alc(un)a cosa.

91

[XCI, 2] *E per pigliarne il buon Ruggier più gioco* : → Che gioco ne <p>ose se non li vide più?

¹⁵ «Ei si mostra a i soldati, e ben lor pare / degno de l'alto grado ove l'han posto, / e riceve i saluti e 'l militare / applauso, in volto placido e composto. / Poi ch'a le dimostranze umili e care / d'amore, d'ubidienza ebbe risposto, / impon che 'l di seguente in un gran campo / tutto si mostri a lui schierato il campo» (*G.L.*, I 34).

¹⁶ Li sottolinea il verso 4, «Con dui navili, che nel porto stanno».

92

[XCI, 6] *E lascia ogn'uno attonito in quel loco* : → Attonito? Non scese volando? perché ogn'uno?

93

[XCIII, 5] *nel Canto* : → Io no, nella prosa!

94

[XCIII, 6] *Per varij liti sparsa iva in armata* : ← Q(uand)o giu(n)ta se armata.

95

[XCIII, 7] : → Che necessità v'era di q(uest)a bellezza?ⁱ

96

[XCIV, 2-4] *Dove venia [...]* / *Quel smisurato [...]* / *aborrevol'* : → <A>ltrove si <d>ice, ceta.

97

[XCV, 1-4] *La fiera gente inospitale* : ← I. che la perse du(n)q(ue) non la serbò in prigione.

98

[XCV, 3-4] : ← E più sotto si dirà che havea al braccio un cerchio d'oro.^j

99

[XCVI, 5] *Se non vedea la lagrima distinta* : ← St. seg(uent)e e tutta via camina? E poi vede(n)dolo da lu(n)gi ella non chiede aiuto? O non teme<a?>

100

[XCVII, 6] *Poi che del suo destrier frenò le* : ← Che p(rim)a non ha frenate.

101

[XCIX, 1] *E coperto con man s'havrebbe il volto* : ← Non le parti vergognose?

102

[C, 5-6] *che l'è mostro / La bestia horrenda* : ← Da chi?

103, 104

[CI, 6] *C'ha gli occhi, [...] fuor, come di porca* : → La <...>^k ; ← Gl'^l

105

[CIV, 1] *Così Ruggier con l'hasta, e con la spada*: → I(n) u(n) te(m)po med(esim)o?

106

[CIV, 6] *giù cala, e poggia in suso* : → Calar giù, et poggiar su. Non basta calare, e poggiare?

107

[CVI, 5] : ← Non a proda.¹⁷

108

[CVIII, 8] *sempre* : ← Sempre.

109

[CIX, 1-2] *Lo dà ad Angelica hora, [...] / Che del suo scudo il folgorar non viete* : ← Che l'anel<lo> non viete il lu<ogo> si co(n)si<dera>vano?^m

110

[CIX, 6] : ← L'orca, e divenut<a> Balena.

111

[CX, 7-8] *Di qua di là Ruggier percote assai, / Ma di ferirlo via non trova mai* : → Al v(er)so 4 della st. seg(uent)eⁿ si legge, che Rugg(ier)o era preso dall'amor d'Ang(eli)ca. A che du(n)q(ue) badare <a>l mostro? Non è veris(imi)le.

112

¹⁷ Il commento di Tassoni potrebbe derivare da un equivoco sul significato dato alla parola, che può significare sia «riva» che «prora» (parte anteriore di una nave). Se la si intende nel secondo modo, è difficile criticare l'uso ariostesco: Ruggiero preferirebbe trovarsi davanti al mostro, in modo da non subire le ondate d'acqua che la sua coda provoca. Se invece il postillatore lo intende come «riva», è più lecito che abbia qualche riserbo. Un'altra possibile interpretazione potrebbe spiegarsi con un'affermazione precedente di Ariosto, che aveva detto che Ruggiero attaccava il leviatano alle spalle per evitarne i denti. Dicendo che ora il paladino preferirebbe stargli davanti, si contraddirebbe.

[CXI, 7] : → <I>noltre como<s>so al grido di lei?

113

[CXII, 7-8] *Ruggier si va volgendo, e mille baci / Figge nel petto, e ne gli occhi vivaci* : → <C>ome presto.

114, 115

[CXIV, 5-6] *Del destrier sceso, à pena si ritenne / Di salir'altri: ma tennel l'arnese* : ← Queste son de le sue ; ← <...> stallone?

^a Tassoni emenda la seconda s.

^b La prima «t» di gote è cancellata a penna.

^c La linea di penna sotto «fa che» è cancellata dalla stessa mano del postillatore e così anche la postilla.

^d Il margine rifilato impedisce di leggere la fine della parola.

^e Tassoni sposta «la» correttamente prima di «non».

^f I. sup. «artiglierie».

^g I. sup «tempesta».

^h Margine destro di «fiocca».

ⁱ Qui Tassoni cancella, perché la postilla l'aveva scritta per dimenticanza (Ariosto aveva spiegato benissimo perché questi popoli abbisognassero di giovani fanciulle).

^j La postilla è stata cancellata dall'autore.

^k Postilla completamente lacera.

^l Cancellata ed interrotta.

^m Questo “no” potrebbe anche fare da postilla a parte, riferito a «non viete» in quanto è scritto in un momento successivo. La penna è difatti meno affilata e l'inchiostro più chiaro, qui come in «vano». Tuttavia la consuetudine del postillatore è tracciare un tratto di penna quando deve distinguere due postille scritte in prossimità. Qui il tratto è al di sotto di «vano», dunque l'ipotesi più verosimile è che abbia aggiunto «non» e «vano» in un secondo momento.

ⁿ In realtà è alla precedente.

Canto XI

1

[II, 5] *Di Bradamante più non gli soviene* : → Dia(n)zi lo scusò per l'incanto di Alcina. Hora, che scusa adduce?

2

[II, 7-8] *pur come prima, / Pazzo è se questa ancor non prezza e stima* : ← Lo dice il poeta.

3

[III, 4-7] *E si traeva l'altre arme [...] / Quando abbassando / [...] / Si vide in dito* : → <N>o(n) si mise le mani al viso? C. 10 st. 93.¹

4

[V, 8] *finché le tolse il Regno* : ← Qua(n)do lo tolse? Pur va con Medoro et li dà lo scettro.

5

[VIII, 8] *odi* : ← Odij? O che?

6

[XI, 5] *azzurri e rossi* : → Trovò la ba(n)diera del sarto?

7

[XII, 6-7] *che più le piace. / Allora allora se le fece inante* : ← Pa(n) non l'ebbe? Et hor che lo move? Veggasi poi la strada, che fece.

8

[XIII, 3-4] *s'avide del su' [...] / Che non era vicina, e non l'udiva* : → Come lo seppe Ruggi(er)o?

9

¹ Il riferimento è in realtà alla stanza 99: «E coperto con man s'avrebbe il volto, / se non eran legate al duro sasso» (X 99, 1-2).

[XIV, 5] *Li preme; e fa sentir noioso affanno* : → L'ingan(n)o non fu altro, che furar² l'an(n)ello.

10

[XIV, 8] *donna dono* : ↑ Hora si ricorda della don(n)a, et li spiace perder l'an(n)ello, perché lei lo donò, e pur di lei non si ricordava.

11

[XVII, 5] *cavallo* : ← Di chi? Del gig(an)te o de l'al<tro?>

12

[XIX, 1-2] *de la sua dolce e bella / E carissima donna Bradamante* : ← Monaca.

13

[XXII, 8] *Al tempo de' nostri avi, o poco inante* : → Q(uest)o né i(n) India <n>è altrove si <tr>ovava.

14

[XXVI, 3-4] *Per te la militar gloria è distrutta, / Per te il mestier de l'arme è senza honore* : ← Non i(n) ide(m) ?

15

[XXVII, 7-8] *e il più di quanti / Mai furo al mondo ingegni empi e maligni* : ← Più che.

16

[XXVIII, 3-4] *quella maladetta / Anima, appresso al maladetto Giuda* : ← A ragione.

17

[XXXII, 1-2] *Si tira i remi [...]* / *discender* : → Sopra lo scoglio st. 30.³

² Furare= Rubare.

³ A st. 30 Ariosto aveva detto: «che portar mi voglio / senz'altra compagnia sopra lo scoglio» (XI 30, 7-8). Scoglio è metonimia per l'isolotto di Ebuda. È possibile che Tassoni, che interpreta sempre letteralmente i termini usati, ritenga che l'uso della parola scoglio, inteso

18

[XXXII, 4] *Uscendo al* : ↔ Du(n)q(ue) acende(n)do.

19

[XXXV, 4] *Per tutto il mondo* : ← Per tutt'il mo(n)do?

20

[XXXVI, 3] *Donzella* : ← Ecco Olimpia donzella.

21

[XXXVII, 4] *huomo vi saria a cavallo* : ← Uomo cavallo.

22

[XXXVIII, 3] *chi ne le* : ← <...>^a

23

[XXXIX, 5-8] *Come si può, poi che son dentro al muro / [*] / Dal Paladin che ne la gola avea* : ← Meglio perché v<i> sono anche gl'amici de(n)tro, ma qui nulla resiste al Pala<dino>.

24

[XLII, 5] *fuor del suo [...] almo* : → <A>ggiu(n)to i(n) debito almo.

25

[XLIII, 2-6] *aprire* : ← L'onde.^b

26

[XLV, 3-4] *e gli altri, non sapendo / Dove, chi quà chi là van per salvarsi* : ← Che gra(n) cosa potea esser q(ues)ta? Le onde che furono atte a metter timor a i dei marini, non somersero Angelica?

27

[XLVI, 6] *insana* : ← Di Proteo dio?

dunque come piccola roccia sporgente dalle acque, non è adatto all'attracco cui si accinge Orlando.

28

[LII, 1-2] : → Che prestezza.

29

[LIII, 5-8] *fu ucciso* : → Fugire.

30

[LIV, 5] *fanciulla* : → Oli(m)pia.

31

[LIV, 8] *iniquo merto* : → Guiderd(on)e.⁴

32

[LIX, 2-5] *Più liberal dei fianchi e de le rene. / [*] / Vorria coprir d'alcuna veste* : ← Que<l> ch<e> non sa la<...> l'occ<...>.^c

33

[LIX, 6] *Ch'a questo è intento* : ↑ In qua(n)to spatio di tempo? Un Re? Qua(n)to stette da <...>^d et l'opr<a> d'Orl(and)o veggasi.⁵

34

[LXI, 3-4] *che si trasse, [...]* / *de l'orca, in ch'era entrato* : → Come?

35

[LXIII, 1, 3, 5] *meno Orlando [...]* / *fur'à iterar [...]* / *Narrò ad Oberto Orlando* : → Così ha(n)dò Orla(n)do
utto di sa(n)gue, <e>t molle?

36

[LXIV, 3-4] *tolte / Le furo* : → <L>a vendè parte

37

[LXIV, 5] *esso* : → Bireno cioè.

⁴ In effetti è più adeguato «premio» che «merto».

⁵ Altra nota che dimostra forte attenzione alle incongruenze temporali.

38

[LXV, 6] *Mena ne i rami* : ← Come applicato.

39

[LXVI] *occhi accende* : ← Tasso <c.> <16> st. 29.⁶

40

[LXVII, 6] *Le parti che solea coprir la stola* : ← Che stola?

41

[LXVIII, 7-8] *in sua stagione amene, / Che 'l verno habbia di neve alhora piene* : ← Sua stag(ion)e il berno<?>

42

[LXIX, 1] *I rilevati fianchi, e le belle anche* : ← Fianchi.

43

[LXIX, 2-4] *E netto più che specchio, il ventre piano, / Pareano fatti; e quelle cosce bianche / Da Fidia à torno, ò da più dotta mano* : ← A torno si potrebbero far coscie belle, et naturali?

44

[LXIX, 7] : ↔ Dal.^e

45

[LXX, 1-4] : → Ta(n)to <f>ra le don(n)e q(uan)to fra dee, ella pareo bella st. 67.

46

[LXXII, 1-4] *Bireno, nudo / Vedesse quel bel corpo, ch'io son certo, / Che stato non saria mai così crudo, / Che l'havesse lasciata in quel deserto*: → Quasi che di spr<e>zza la be<llezza> uo(m) gl'ob<...> fosse nudo.

⁶ «Tal si fece il garzon, quando repente / de l'arme il lampo gli occhi suoi percosse. / Quel sì guerrier, quel sì feroce ardente / suo spirto a quel fulgor tutto si scosse, / benché tra gli agi morbidi languente, / e tra i piaceri ebro e sopito ei fosse. / Intanto Ubaldo oltra ne viene, e 'l terso / adamantino scudo ha in lui converso». (G.L., XVI 29).

47, 48

[LXXIII, 3-4] *E c'habbia fatto giusta, e memoranda / Di quel periuro e traditor, vendetta* : → <...>^f l'amor d'Olimp(i)a. ; ← Fu più costa(n)te Grifone co(n)tra Origille et ta(n)to è l'amor di costei?

49

[LXXIII, 7] *in quelle case, e in queste* : → Quante?

50

[LXXIV, 1-2] *Ch'à cercar* : → Che gran faccende. Da non trovarsi in una isola.

51

[LXXV, 2] *Mai Fiorentini industri tesser fenno* : ← Gran cosa.

52

[LXXV, 5] *potesse a costei parer decoro* : ← In senso?

53

[LXXVI, 6] *grave [...] di noi* : ← Ma(n)ca il <senso> che havea st. 59.⁷

54

[LXXVII, 3] *Perché ogn'huomo* : ← perché non cerca di saperlo <?>

55, 56, 57

[LXXVIII, 7-8] *Benché non bisognasse, che le attenne, / Molto più, che di far non si convenne* : ← Du(n)q(ue) si p<uò> dubitare Olimpia pudica. Via a(n)zi le n<...>.^g ; ↑ Inonestamente? Che? ; ← Et io dirò che per Orlando gl'atten(n)e <...> et così fu bisog<no>.

58

⁷ La parola illeggibile presumibilmente è «senso». Infatti qui Orlando manifesta impazienza e delusione per non trovato Angelica ed aver perso tempo a liberare Olimpia: «quivi non per Olimpia, ma venuto / per dar, se v'era, alla sua donna aiuto» (76, 7-8); alla st. 59 il Conte aveva invece mostrato molta premura nei confronti di Olimpia: «Brama Orlando ch'in porto il suo legno entre; / che lei, che sciolta avea da le catene, / vorria coprir d'alcuna veste» (59, 3-5).

[LXXIX, 7-8] *fu tale* : ← E pur le atte<se> più che non co(n)<ti> di far st.
antec(edent)e che fu q(uest)o?

59, 60

[LXXX, 1-2] *Olimpia Oberto si pigliò per moglie, / E di contessa la fe gran
Regina* : → <...>ala. ; → Et Olimpia così tosto <s>altò de(n)tro nel rimaritarsi?

61

[LXXXI, 2-6] : ← Che ciance.

62

[LXXXI, 8] *i testimoni* : → Tal hora era <s>enza il poverino.

63

[LXXXII, 2] *si seppe cosa vera* : ← E perché?

64

[LXXXIII, 3-4] *un lungo grido, / Un alto duol l'orecchia* : ← Il duol feria?

^a Postilla cancellata dalla stessa mano che stende le postille. Illegibile.

^b Postilla cancellata dall'autore.

^c Lacero.

^d Lacero.

^e Inserito sopra «capo», emendando un refuso di stampa.

^f Lacero.

^g Postilla cancellata dall'autore.

Canto XII

1

[I, 4] *Al fulmineo Encelado le spalle* : → Et non a Tifeo pur fulmi<n>ato c. 33. St. 24.¹

2

[II, 4] *due Serpenti* : → St. seg(uent)e.

3

[III, 7] *e i draghi* : → <Dr>aghi son <se>rpe(n)ti?

4

[IV, 2-4] *Per l'Italia cercarla, e per Lamagna, / Per la nova Castiglia, e per la vecchia, / E poi passare in Libia il mar di Spagna* : → <Co>ntrappone <la>sola Fr(anci)a <a tu>tte q(uest)e.

5

[V, 8] *e d'intorno* : ← Dove? Intorno alla Fra(ncia) sono Spagna, Italia etc. Né le ha cercate st. sup(erior)e.

6

[VII, 3] *per* : ← Tra.^a

7

[VII, 5-6] *e le profonde / Selve s'odon sonar d'alto lamento* : ← Ta(n)to strepito il pia(n)to di una don(n)a?

8

[VIII, 5-6] *Dopo non molto giunse Briigliadoro, / Che porta Orlando disdegnoso e fiero* : ← E giu(n)to il cavallo, che porta il Re.²

¹ Lì sottolinea al v. 5 «ch'è Tifeo».

² Orlando non è re. Potrebbe essere un'espressione proverbiale usata in modo ironico, non necessariamente relato al testo. In alcuni casi il testo diviene un pretesto per scrivere brevi espressioni ironiche. È forse possibile un riferimento agli scacchi, gioco già molto famoso nel

9

[IX, 2] *Dove più dentro il bel tetto s'alloggia* : ← Chi?³

10

[X, 3] : → Simile st. 18.

11

[XI, 5] *Vi ritrovò* : ← Q(uand)o vide etc. st. 31. 32⁴

12

[XII, 4] *C'habbia perduta altri la Donna arrabbia* : → Chi? Il mago? Lui? Come?

13

[XVIII, 1-3] : ← Simile st. 10.

14

[XX, 4] *Che lo tenea di se medesimo in bando* : → Gra(n) segni ne dà.

15

[XX, 7] *che quella cosa sia* : → Chi sia? Il mago o un di loro? Se q(uest)o magg(ior) periglio di Rugg(ier)o se vuol in che se(m)bia(n)te si veggono essi?

16

[XXI, 5] *Che 'l mal'influsso n'andasse da canto* : → Et volea Atl(ant)e che Rugg(ier)o fosse più sicuro da quei forti havendoli vicini, che lontani?

17

[XXII, 7] *non patiscan* : → Non lo brama(n) <n>o(n) lo godono.

18

XVI secolo e particolarmente praticato a Modena. La spiegazione più semplice è che Orlando mostrandosi dignitoso e fiero viene ironicamente elogiato da Tassoni come re portato a cavallo.

³ Una postilla dovuta a distrazione. È il tetto stesso il soggetto di «si alloggia».

⁴ Alla stanza 32 Ariosto dice che i cavalieri non potevano vedersi tra loro. Ciò inficia la parola sottolineata «ritrovò». Alla stanza 32 il postillatore scrive: «per incontro st. 11».

[XXII, 8] *Che donne* : → <C>e ne sono? <C>. 22 st. 20.⁵

19

[XXV, 5] *Fortuna* : ← Grande n<e d>à^b il successo.

20

[XXVIII, 5-6] *e di sua faccia / Levò da gli occhi a Sacripante il velo* : ← Declaret.

21

[XXIX, 5-8] *quando / [*] / Fece d'Atlante ogni disegno vano* : ← Io cerco se questo <a>nello facea per tutti vano l'incanto, o solo per chi lo <ha>vea in dito. Il p(rim)o non si vide nell'isola d'Alc(in)a che non fu da tutti <r>iconosciuta, et all'incontro hora tutti si riconoscono.

22

[XXX, 3-6] *Né notte, ò dì, dapoi ch'entraro in questa / [*] / Era lor, perche in uso l'havean tanto* : → Per uso? Co(n)tra st. 32.

23

[XXXI, 7-8] *rsi [...]* *Non si* : → Sì, sì.

24

[XXXII, 1-4] *Era così incantato quello albergo, / [*] / Né scudo pur dal braccio removeansi* : → Per inco(n)tro st. 11.

25

[XXXIII, 5-8] *che in fuga percote / [*] / Che forse tolti un dopo l'altro havria* : → Non sa celarsi con l'anello? Et se cerca di cavarli dal palagio, li dà occasio(n) di gara.

26

[XXXIV, 5] *un disagio* : ← Periglio.

⁵ Lì nomina guerrieri, ma non donne (Bradamante è annoverata tra i guerrieri, perché Tassoni distingue rigidamente la parte virile da quella femminile nelle guerriere): «Ruggiero, Gradasso, Iroldo, Bradamante, / Brandimarte, Prasildo, altri guerrieri» (XX 22, 1-2).

27

[XXXV, 5] *Le vennero ambedue subito a sdegno* : ← Perché li trai del palagio!

28

[XXXVII, 6] *men sprona, e puntella* : ← Il muro.⁶

29

[XXXIX, 7-8] *puttane,^c / Che da conocchie mai tresser lane?* : ↑ E tutte le puttane filano?

30

[XLI, 5] *chi più pazzo saria?* : → Di chi parla?

31

[XLIV] *or Spag* : → Tasso c.7 st. 32.⁷

32, 33

[XLVI, 5] *di ciò* : ← Per ciò. ; ← Come? Intendesi.^d

34

[XLVII, 7-8] *Pari eran di vigor, pari d'ardire; / Né l'un, né l'altro si potea ferire* : ← Gra(n) pugna.

35

[XLVIII, 3-4] : ← E questi affatati si san(n)o da <...>ner per <...>^e

36

[XLVIII, 5-8] *È fin nel sepolcro il tetro limo / [*] / Di sette piastre fatte a buone tempre* : → Par che sa(n)gue fosse nel sepolchro.

37

[XLIX, 7-8] *E l'uno, e l'altro andò più per ornato, / Che per bisogno, a le battaglie armato* : ← Perché cercava Ferraù l'elmo fino?

⁶ Commento ironico.

⁷ «pensi indarno al fuggir; or l'arme spoglia / e porgi a i lacci suoi le man cattive» (G.L., VII 32, 3-4).

38

[LII, 6-8] *per mirar quanto / Fariano i duo guerrier vistose l tolto, / Ben con pensier di non tenerlo molto* : → Co(n)tra st. 64.

39

[LIV, 4] *Cavalier, ch'era con nui* : → Non sapea il suo nome?

40

[LIX, 7-8] : ↑ E non lo tolse prima, vedendo il periglio che li fosse ritolto, mentre badava ad Angelica, che senza perder tempo potea poi seguire?

41

[LXI, 4] *appar'e dispar'* : → L'ha paro, e disparo.

42

[LXIV, 4] *Fu di ridur quella battaglia a tregua* : → St. 52, 53 co(n)tra.⁸

43

[LXV, 5] *Dopo molto veder molto paese* : ← Camminò ta(n)to verso oriente che arrivò a Parigi.⁹

44

[LXVII, 6] *Si ne la fatagion si rassicura* : ← Bravo Orla(n)do.¹⁰

45

[LXVIII, 5] *E lasciato le Stelle haveano i balli* : ← Ballano!

46

[LXIX, 4] *Hor miglior di consiglio, che d'aiuto* : ← Il co(n)s(igli)o non è aiuto.

47

[LXX, 1] *con l'altro essercito Pagano* : ↓ Era(n) duo eserciti?

⁸ In effetti lì Angelica prendeva l'elmo ad Orlando per schernirlo. I contra segnano tutte le incongruenze, che sono continue.

⁹ I riferimenti alle incongruenze geografiche sono sempre rilevati da Tassoni.

¹⁰ Anche nelle ottave precedenti era mal vista la fatagione che rende i guerrieri invulnerabili, privando di valore le loro azioni prodigiose.

48

[LXXI, 1-3] : → Mai non si vede penuria di vettovaglie o munit(ion)i in Agra(man)te o in Carlo.

49

[LXXI, 4] *Re [...]* *la real [...]* : ← Re, real.

50

[LXXIV, 5, 8] *Restò stupito* : → Stupisce e prova?

51

[LXXVI, 8] *Tempesta* : ← Attive? Minime.

52

[LXXVII, 5] *porco* : ← Brutto.

53

[LXXVIII, 2] *A un tempo mille, e lo scudo altrettante* : ← Tasso c. 20 st. 54.¹¹

54

[LXXIX, 6] *Capace à pena*: ← Ch'è pace a p<ena>.

55

[LXXIX, 7-8] *difende / La fatal Durindana* : ← Difende Du<rindana>.

56

[LXXX, 2] *mille volti* : → Che volti?

57

[LXXXIII, 6] *In man d'Orlando al venir giù voltosse* : → In Orlando?

58

¹¹ «Rinaldo il colse ove s'annoda al busto / il nero collo, e 'l fe' cader tra' morti. / Poich'eccitò de la vittoria il gusto / l'appetito del sangue e de le morti / nel fero vincitore, egli fe' cose / incredibili, orrende e monstuose» (*G.L.*, XX 54, 3-8).

[LXXXVI, 6] *batter le penne* : ← Come <?>

59

[LXXXVII, 7-8] *Così cercava Orlando con gran pena / La donna sua, dov
speranza il mena* : ← Bel mo<do> di cercar una do<nna>.

60

[XC, 4] *Tagliato a punte di scarpelli in volta* : → In una selva q(uest)i lavori?

61

[XCII 5] *come con Donne sempre esser si vole* : ← Anzi sì a tempo.

^a Tassoni emenda «per» con «tra». L'edizione moderna a cura di Emilio Bigi porta la stessa lezione della cinquecentina, presumibilmente più corretta della proposta dalla postilla.

^b Lacero.

^c «Puttane» è sottolineato a matita, probabilmente da altri o in un altro momento rispetto al postillato, tutto a penna.

^d Postilla cancellata dall'autore.

^e Ultime parole della postilla poco leggibili a causa dell'inchiostro stinto.

Canto XIII

I

[I, 5-8] *Trovavan quel, che ne' palazzi alteri / [*] / Sien degne d'haver titol di beltade* : → Hora si ste(n)ta a trovar don(n)e belle?

2

[II, 4] *dico, ch'ella* : → Tasso c. 4 st. 38.¹

3

[II, 8] *Con quella brevità, che meglio puote* : → Veggasi se è vero.

4

[III, 3] *Perche (a) colui* : ← A color.

5

[III, 3-6] : → Temer non sperar dovea.

6, 7

[III, 7-8] *E che aspettar poss'io da lui più gioia, / che si disponga un dì, voler ch'io muoia?* : → Non l'ha(n) venduta? St. 31. ; ← Lor.

8

[IV, 1-2] : → Era du(n)q(ue) figlia?^a

9

[V, 1-2] *Già mi vivea di mia sorte felice; / Gentil, [...] honesta e bella* : ← Si loda e<h>.²

¹ In questi versi del *Furioso* Isabella si prepara a raccontare la storia del suo amore con Zerbino. Nella *Liberata* è il turno di Armida. Il suo pudore, è però, posticcio rispetto a quello veritiero di Isabella: «Essa inchinollo riverente, e poi / vergognosetta non facea parola. / Ma quei rissor, ma quei timori suoi / rassicura il guerriero e riconsola, / sì che i pensati inganni al fine spiega / in suon che di dolcezza i sensi lega» (*G.L.*, IV 38, 3-8).

² Qui la critica sembra dovuto alla lode di un personaggio che esplicitamente è figura di Isabella d'Este. La lode ai potenti è sempre oggetto di critica per Tassoni.

10

[VI, 7] *solo* : ← Fra gli altri, sol Zerbino? D<o>vea dir, fra tutti.

11

[IX, 5-6] *Et era certa, che non men molesta / Fiamma, intorno il suo cor facea soggiorno* : ← Ciò dovea co(n)s<o>larti.

12

[X, 2] *Essendo egli Christiano, io Saracina* : → Zerbin (christia)no, Isab(ell)a sarac(in)a.

13

[XII, 1-4] *Né potendo in persona far l'effetto, / [*] / Manderia in vece sua questo Odorico*: → <E>d ei dove(n)do <a>ndar i(n) Fra(n)cia <...>i far u(n) tal <c>olpo? Ta(n)to la <d>esidera che mette a risco <e>t ei non vi <p>uò essere? <S>t. 14 vedi.

14

[XIV, 2-5] *n'havesse avisi. / [*] / Parte captiva meco fu menata* : → <Per> che q(uest)e ruine? <no>n bastava <tro>var Isabella?

15

[XVIII, 5-6] *A l'eterna bontade, a l'infinito / Amor [...] le mani stesi* : ← Che per questi attributi si inte(n)da Giove, non so. Et pur è Pag(an)a.

16

[XXVIII, 2] *altronde altro* : ← Se altro(n)de, al<tro>.

17

[XXX, 6] *tanto malvage* : ↑ Q(uant)o malvagissime, che dal suo voler non ma(n)ca.

18

[XXXIII, 3-4] *L'altro, d'un colpo che gli havea reciso / Il naso e la mascella, è fatto cieco* : → Q(uest)o colpo non <pu>ò esser ci<ec>o, ben guenzo.

19

[XXXV, 3-4] *ad un partito, / Che non n'ha mercadante in sua ragione* : ← Oscuro.

20

[XXXVI, 3-4] *Che quella parte misera li tolse, / Che de la luce, sola era ministra* : ← Q(uest)o non era cieco. St. 33.

21

[XXXIX, 4-5] *E 'l deretano indarno aggira e snoda; / un'altra, c'hebbe più propitii santi* : ← Che sa(n)ti? Viltà.

22

[XL, 4-5] *Ma ne l'uscita il Paladin si mette. / E poi, che presi gli ha senza contese* : → Era(n) sì pazzi, che gli <a>(n)dava<van> <...>?^b

23

[XLIII, 7-8] : ↑ Che non la <t>entò pure, come Olimpia bramò.

24

[XLIV, 3-4] *un cavalier per via, / Che prigionero era tratto, riscontraro* : ← Vedi c. 23 st. 55.

25

[XLVI, 7] *Che portò ne l'anel la medicina* : ← Hora lo portò?

26

[XLVII, 5] *Ma la Maga gentil* : ← Mala, ge(n)til.

27

[XLVIII, 1] : ← Temea di Rugg(ier)o?^c

28

[L, 1-2] *A tutti par, l'incantator mirando, / Mirar quel, che per se brama ciascuno* : → Gl'altri i(n) <c>he se(m)bia(n)te si veggono?

29

[LIII, 3-4] *Pur non dar fede a l'occhio tuo, che losco / Farà l'incanto, e celeragli il vero* : → Chi fa losco?

30

[LIII, 7-8] *Che sempre di Ruggier rimarrai priva, / Se lasci per viltà, che 'l Mago viva* : → <L>o lasciò vivere <et> non fu priva <d>i Rugg(ier)o.

31

[LIV, 1-3] : → <Q>ui non dubita, poi manca.

32

[LV, 7-8] *Tutte le cose ella sapea predire, / C'havean per molti secoli a venire* : ← Pur fallò <...> st. su(perior)e 53.³

33

[LVI, 5-7] *Così d'alcuna donna mi conforta; / che di mia stirpe sia, s'alcuna in quella / Metter si può tra belle e virtuose* : ← In una così arsa di amore q(uest)i pensieri? A(n)zi Melissa da sè la dovea seccare.

34

[LVIII, 7-8] *Ne la spelonca perche non dicesti, / Che l'immagini ancor vedute havresti?* : ← Che no 'l mostravi tu?

35

[LXIV, 1-2] *c'havranno il nome / Medesmo* : → Perché non Isabella? Sve(n)turate. C. 29 st. 29.⁴

36

[LXVI, 2-4] *lor Donne, / [...] lor spose* : ← Loro.

37

[LXIX, 8] *giovìn pianta* : ← Giove i(n) pi<anta>.

³ Si riferisce ai vv. 7-8 della stanza 53. Vedi l'osservazione scritta in quella sede.

⁴ «Per l'avvenir vo' che ciascuna ch'aggia / il nome tuo, sia di sublime ingegno, / e sia bella, gentil, cortese e saggia, / e di vera onestade arrivi al segno: / onde materia agli scrittori caggia / di celebrare il nome inclito e degno; / tal che Parnasso, Pindo et Elicone / sempre Issabella, Issabella risuone» (XXIX 29).

38

[LXX, 8] *eccellentia* : → <E> pur non ha <c>ome Isabella.

39

[LXXIV, 6] *malvagio* : → Che? Havea <bu>ona me(n)te.

40

[LXXIV, 8] *Perche veduta non fosse da Atlante* : → <P>er che no?

41

[LXXVI, 1-4] : ← Una don(n)a virile dubita di Melissa, et havea pur ta(n)te volte liberato Ruggiero da Alc(in)a et Atl(ant)e?

42

[LXXIX, 4, 7-8] *In van di su, di giù, dentro e di fuore* ← Se(m)pre q(uest)o di su di giù, si legge.

43

[7-8] *Che Ruggier vede sempre, e li favella, / Né Ruggier lei, né lui riconosce ella* : ↑ in che semb(ianz)e lo vede?

44

[LXXXIII, 5] *a li lor ordini* : ← Con qua(n)ta facilità va<nno> et ve(n)gono q(uest)i soccorsi.⁵

^a Postilla in buona parte cancellata a penna. «Figlia» è cancellato e poi riscritto sotto.

^b In parte lacero.

^c Postilla cancellata dall'autore.

⁵ La critica è al modo disinvolto e troppo rapido con cui i personaggi attraversano il mondo del poema, che ha coordinate spazio-temporali troppo vaghe.

Canto XIV

1

[II, 8] *à questa s'assimiglia* : → <P>arla di v<ari>i co(n)flitti, <e>t viene a compararli con un solo.

2

[IV, 5-6] *trionfale alloro, / Che non fu guasto, né sfiorato il Giglio* : → <N>o? Leggi la <st>. seg(uen)te 6.

3

[VI, 6] *ch'è difesa* : ← A(n)zi assale(n)do.

4

[VIII, 4] *Castighino le man rapaci e ladre* : ← I suoi (pro)pri sudditi vuol ca<s>tigar eh?

5, 6

[XI, 2] *per schiera* : → Tasso c. 17 st. 13¹ ; ← Peschiera.

7

[XIX, 3] *Brunello i suoi di Tigitana* : ← Era R<e?>.

8

[XX, 7-8] *Gli lo fece levar; ma riserbarlo / Al primo error, che poi giurò impiccarlo* : → Era ta(n)to in disgr(a)zia, et havea una <c>ondutta?

9

[XXIV, 3-4] *il qual vo, che tu tolga / Di tutto il gregge per maggior ribaldo* : → <C>he esse(m)pio <ad>duci?

10

¹ «La turba è appresso che lasciate avea / l'isole cinte da l'arabiche onde, / da cui pescando già raccòr solea / conche di perle gravide e feconde./ Sono i Negri con lor su l'eritrea marina posti a le sinistre sponde» (*G.L.*, XVII 23, 1-6). L'allusione ai versi tassiani può essere legata al gioco di parole per schiera → peschiera della nota n° 6.

[XXVI, 1-2] *Non havea il campo d'Africa più forte, / Né Saracin più audace di costui* : ← Il med(esimo) di Mand(ricard)o st. 30.

11

[XXVII, 3-8] : ← Confuse.

12

[XXIX, 5-6] : ← Ecco un soccorso interrotto da Orlando.

13

[XXX, 3-4] *Né in Ponente era, né in tutto Levante / Di più forza di lui, né di più core* : → Il med(esimo) di Rod(omon)te st. 26.

14

[XXXI, 6-7] *mil'anni pria, / Per str* : → 2000 c. 46, st. 80.²

15

[XXXIV, 7-8] *E giura a non tornare a quelle schiere; / se non trova il campion da l'arme nere* : → Ma(n)d(ricard)o cerca Orlando.

16

[XXXVII, 5] *che non ugne* : ← Ad q(ui)d?

17

[XXXIX, 5-8] : ← Cercava Or<lan>do fra i pag<ani> stanza 34.

18

[XL] *Dal nostro Re siam (disse) di Granata / [*] / La condurremo, intento ella si dorme* : → Notisi questa contezza data.³

19

[XLI, 2-4] *Disegna di veder tosto la prova, / Se quella gente ò bene, ò mail difende; / La donna, a la cui guardia si ritrova* : → Pur che non sia Orl(and)o eh?⁴

² «c. 38, st. 78 in più lochi si dice, ch'Ettor era morto già mill'anni. C. 14, st. 41.» Postilla a c. XLVI 80.

³ «Contezza: notizia» (*Vocabolario della Crusca* 1623).

20

[XLII, 1] *Esser per certo dei pazzo solenne* : → <D>i quel che <t>a(n)to stimò
st. 39.

21

[XLIII, 4] *convenne* : → Chi lo sforzò?

22

[XLIV, 1-3] *Grande è l'ardir del Tartaro, che vada / Con disvantaggio tal
contra coloro, / Gridando, chi mi vuol vietar la strada?* : → <La>
co(n)str(uzion)e.

23

[XLV, 5] *l'Ebreo Sansone* : ← Ebro?

24

[XLVI, 3-4] *Che la maniera del morire amara / Lor più assai, che non è morte
istessa* : ← Oscuro. Perché non fuggono?

25

[XLVII, 2-5] *Come del proprio haver via se li porti* : ← Che dice <?>

26

[XLIX, 4-5] *de'ramarichi, ch'ode. / Viene a veder la Donna di Granata* : ←
Che vi⁵ era fuggita.

27

[LII, 2] *Che non ha paragone in tutta Spagna* : → Et era in Fr(anci)a et il
pagano era tartaro. Co(n)tra c. 30 st. 17.⁶

28

⁴ Critica esplicita allo spostamento dell'oggetto di desiderio e di inchiesta.

⁵ "Vi" presenta un tratto circonflesso al di sopra, che nella mappatura del Cappelli corrisponde a "videtur". In questa sede tale interpretazione è possibile.

⁶ «quella bellezza si godea contento, / a cui non resta in tutta Europa uguale, / poscia che se n'è Angelica partita, / e la casta Issabella al ciel Salita» (XXX 17, 5-8).

[LIII, 1-2] *A lei però non si concede tanto, / Che del travaglio suo le doni il frutto* : ← Declaret.

29

[LIV, 5] *io balia* : → Che bisogno ha di balia?

30

[LVI, 3-4] *Di trovar quel dal negro vestimento / Non par, c'habbia la fretta, c'havea dianzi* : ← Tutto co(n)tra quel che fece quando combatté co(n) Rugg(ier)o (pre)gato da le<i> che cessasse.

31

[LVIII, 2] *che v'ho amat'io* : ← No a matt.

32

[LVIII, 3-5] *per stirpe, di me chi è meglio nato, / [...] possente [...] / me più stato?* : ← Che nobiltà, e ricchezze son l'istesso, pe<r> che esser posse(n)ti et haver gran stato è idem.

33

[LVIII, 7] *re esperto* : → Data esperienza, non sperimentato.

34

[LIX, 7-8] *Ella comincia con più pazienza, / A dar più grata al novo amante udienza* : ← Niuna figlia d<i> Re, è che non sia accompagnata con il drudo. Isa<bella> Ang(elic)a Doralice Fiordispina.

35, 36

[LXI, 7-8] *Tanto, ch'udì sonar zoffoli, e canne, / E vide poi fumar ville, e capanne* : → Fumar ville? ; ← P(rim)a sente suoni poi vede il fumo? Il contrario si fa.

37

[LXII, 3] *il guardian* : → <V>e n'era u(n) solo <i>n queste ville?

38

[LXIV] *Indi d'uno in un altro [...] / sopra un bel fiume, / [*] / Trovar due cavalier, e una donzella* : → <C>onfro(n)ta <c>. 23, st. 67. Et poi 70 e 71.⁷

39

[LXVI, 4-6] : ← Né però si ma(n)dano spie certe.

40

[LXVII, 3] *Et assi, e travi, e vimine contesto* : ← Co(n)testo?

41

[LXVIII, 3] *Per tutto* : → Ad q(ui)d se (pe)r tutto?

42

[LXVIII, 4] *A Preti, Frati, bianchi, neri e bigi* : ← Tasso c. 11, st. 1.⁸

43

[LXIX, 4] *Atti intervene, e ne diè à* : ← Tasso c.^a

44

[LXX, 3-5] *Almen la punitio si differisca, / Sì, che per man non sia de' tuoi nemici. / [...] lor d'uccider* : → Acciò che essendo per ma(n) d'Amici segua più dan(n)o eh?

45

[LXXV, 3-8] : ← Tasso c. 1 st. 11.⁹

46

[LXXIX, 1] *ov'egli usi* : ← Usi? Come?

47

⁷ «Ecco un Cavaliero, e una donzella» (XXIII 70, 7).

⁸ «Quando a lui venne il solitario Piero ; / e trattolo in disparte, in tali accenti / gli parlò venerabile e severo: / – Tu movi, o capitan, l'armi terrene, / ma di là non cominci onde conviene» (G.L., XI 1).

⁹ «Ma poi ch'ebbe di questi e d'altri cori / scòrti gl'intimi sensi il Re del mondo, / chiama a sé da gli angelici splendori / Gabriel, che ne' primi era secondo. / È tra Dio questi e l'anime migliori / interprete fedel, nunzio giocondo: / giù i decreti del Ciel porta, ed al Cielo / riporta de' mortali i prieghi e 'l zelo.» (G.L., I 11).

[LXXIX, 3-6] : ← Bella fintione tutta.

48

[XCII, 1] *valetta amena* : → Vallo?

49, 50

[XCII, 3-4] *è tutta piena / D'antichi abeti, e di robusti faggi* : → Du(n)q(ue) bosco. ; ← Non valle amena.¹⁰

51

[XCIII, 1] *la nera selva* : → Eccola divenuta ner<a> selva.

52

[XCV, 4-6] *Che per dar mena, al suo Signor sussidi, / Ma che lo facci tanto chetamente / Ch'alcun de'Saracin non oda* : ← Ad q(ui)d? Non è <...> il sile(n)tio? Non p<uò> fare altrime(n)<ti>.

53, 54

[XCVII, 5-6] *E non lasciava questa nebbia folta, / Che s'udisse di fuor tromba né corno* : → Ad q(ui)d? V'è il silentio. ; ← Se q(uest)a neb<bia> non lasciava se(n)tir trombe potea far a(n)che le paro<le> non si se(n)t<is>sero se(n)za il s<uono>.

55

[XCVII, 8] *sordo* : → Ad q(ui)d? Già la nebbia non lascia sentire.

56

[XCVIII, 3] *con silentio tal* : ← Se non si se(n)tian strepiti, per ca(n)<...> d(e)lla nebbia, q(uand)o vi erano i(n) ca(m)po dentr<o> si sentiano st. seg(uento).

57

[XCIX] : ← Tasso c. 11 st. 31 c. 18 st. 61.¹¹

¹⁰ Ariosto non segue il topos del *locus amoenus*. Tassoni qui lo sottolinea.

¹¹ Confronto fra la descrizione degli eserciti descritto da Ariosto e da Tasso: «Tragge egli fuor l'essercito pedone / con molta providenza e con bell'arte, / e contra il muro ch'assalir dispone / obliquamente in duo lati il comparte. / [...] / onde in guisa di fulmini si lancia / ver' le

58, 59

[C, 4-8] *Alzar di mano, e dimenar di bocche.* / [*] / *Fatto havria in terra ogni sua statua d'oro* : → E orationi così descritte? ; → Intenda il co(n)cetto chi può.

60

[CI, 7] *maturi* : → <V>ili, non maturi. <C>he ragion? La<s>ciare strugger la città?

61

[CIV, 1-4] : → Tasso c. 3 st. 55.¹²

62

[CVI, 1-2] *Dovunque intorno il gran muro circonda,* / [...] *munitioni* : ← Fortificationi.

63, 64

[CXI, 2-4] *Ma grossi sassi,* [...] *E muri dispiccati con molt'opra,* / *Tetti di torri* : → <...>^b; ← Q(uest)o si fa in casi disperati, qu(ando) i nemici son dentro.

65

[CXII, 2] *Hor che dè far la nebbia di calcine?* : → Fa peggio la nebbia che la pioggia?

66

merlate cime or sasso, or lancia» (*G.L.*, XI 31, 1-4; 7-8); «Ma i Franchi, pria che 'l terzo dì sia giunto, / appianaron le vie scoscese e rotte, / e fornìr gli instrumenti anco in quel punto, / ché non fur le fatiche unqua interrotte; / anzi a l'opre de' giorni avean congiunto, / togliendola al riposo, anco la notte, / né cosa è più che ritardar li possa / dal far l'estremo omai d'ogni lor possa» (*G.L.*, XVIII 61).

¹² «Gierusalem sovra duo colli è posta / d'impari altezza, e vòlti fronte a fronte. / Va per lo mezzo suo valle interposta, / che lei distingue, e l'un da l'altro monte. / Fuor da tre lati ha malagevol costa, / per l'altro vassi, e non par che si monte; / ma d'altissime mura è più difesa / la parte piana, e 'ncontra Borea è stesa» (*G.L.*, III 55). Tassoni riprende le due stanze di Ariosto e Tasso nella *Secchia rapita*: «Modana siede in una gran pianura / che da la parte d'austro e d'occidente / cerchia di balze e di scoscese mura / del selvoso Apennin la schiena argente; / Apennin ch'ivi tanto a l'aria pura / s'alza a veder nel mare il sol cadente, / che su la fronte sua cinta di gielo / par che s'incurvi e che riposi il cielo» (*S.R.*, I 8).

[CXV, 3-4] *Era costei che Rodomonte amava. / Più che 'l suo Regno, e più che gli occhi sui* : ← Contr(ari)o se(n)so.

67

[CXV, 8] *che fe quel giorno ancora* : ← Che fece <?>

68

[CXVII, 7-8] *Dove nel caso disperato e rio / Gli altri fan Voti, egli bestemmia Dio* : ← Compara l'assali<tor>co(n) gl'assali<ti>.

69

[CXVIII, 1-3] : ← Tasso c. 18 st. 72.¹³

70

[CXIX, 7-8] *e vola / Né l'acqua, e nel pantan fin'à la gola* : ← Volar fino <a> la gola nel p<an>tano. O be<llo>.

71

[CXX, 4-5] *porco [...]* / *Che col petto* : → Brutta voce.

72

[CXXII, 8] *Dal capo fesso un palmo sotto il collo* : → <C>apo sotto il collo?

73

[CXXIV, 5-6] *Come veleno, e sangue viperino / [...]* *quanto fuggir si puote* : → Abonda un v(er)so).

74

[CXXIX, 8] *E netto si lanciò di là dal fosso* : ← E p(rim)a lo passò come porco.

75

[CXXX, 6-7] *Come sien l'arme di tenero peltro / [...]* *anzi pur sien di scorza* : → Forse è scorza dura più del peltro.

¹³ Probabilmente il riferimento tassiano è al canto XVII e non al XVIII, come segnalato dalla nota: «Trafitto di saetta il destro ciglio, / segue l'estense Epaminonda appresso; / e par lieto morir, poscia che 'l crudo / Totila è vinto e salvo il caro scudo» (*G.L.*, XVII 72, 5-8).

76

[CXXXIII, 3] *ch' à la Luna* : ← E cresce l'<...>

77

[CXXXIII, 5-8] : ← Nè mai si è parlato <di> macchine navali.

78

[CXXXIV, 6] *fiamma homicida* : ← Il co(n)ce(n)to si <ac>corda col suono.¹⁴

^a Postilla interrotta. Forse il riferimento esatto è sfuggito al postillatore.

^b Postilla lacera e stinta.

¹⁴ «Concento: armonia, dal concorde suon delle voci» (*Vocabolario della Crusca* 1623).

Canto XV

1

[I, 3-4] *Gliè ver, che la vittoria sanguinosa / Spesso far suole il Capitan men degno* : → <An>zi, che <u>n capit(an)o <s>e(n)za ferite <n>o(n) è stimato.

2

[III, 6-8] *Tutto il gran fosso; ma il foco restrinse, / Restrinse i corpi, e in polve li ridusse, / Acciò c'habile à tutti il luogo fusse.* : → <C>. 14 st. 128, fosso era<st>retto per tutti.¹

3

[IX, 2] *Lombardi* : ← Itali<ani>.

4

[XI, 1-4] : → Tasso c. 15 st. 3.²

5

[XVI, 1] : ← Tasso c.^a

6

[XVII, 2] *bella armata* : ← Armata.^b

7

[XIX, 2] *Che d'ogn'intorno il mar la terra abbraccia* : ← Co(n)tr(ari)o se(n)<so>.

8

[XXV, 7-8] *che cacciò [...] quando / Le cacciò ancora* : ← Come?

9

[XXVI, 7] *Che mai né al Sol, né a l'anno apre il sentiero* : ← Quale?

¹ «che quella fossa a capir tutti è stretta» (XIV 128, 8).

² «Gli accoglie il rio ne l'alto seno, e l'onda / soavemente in su gli spinge e porta, / come suole in alzar leggiera fronda / la qual da violenza in giù fu torta, / e poi gli espon sovra la molle sponda. / Quinci mirà la già promessa scorta, / vider picciola nave e in poppa quella / che guidar li dovea fatal donzella» (G.L., XV 3).

10

[XXVII, 8] *Ch'a noi, che siamo in India, non son noti.* : ← I(n) I(n)dia.

11

[XXVIII, 3-4] *cara / Parer* : ← Dolce?³

12

[XXVIII, 6] *terzo a gli altri a* : ← Lo(n)tano.

13

[XXXI, 6] *quei mari* : → Il <novo> mar st. a(n)teced(ent)e.^c

14

[XXXII, 2-4] : → Duretto.⁴

15

[XXXII, 8] *sogetta* : → Soggiogata.

16

[XXXIII, 6] *in più honoranza saglia* : → Più d'un'oca eh?

17

[XXXV, 8] *nov'* : ← E non, io?

18

[XXXVII, 4] *Al Golfo, che nomar gli antichi Maghi* : ← Declara.

19

[XXXVII, 8] *Astolfo il suo camin prese per terra* : ← Né disse Adio.

20

[XXXVIII, 1-2] *d'un campo, [...]* / *d'una valle* : ← Ide(m).

³ Perplexità sulla ridondanza del suono caRA paRER.

⁴ Altra nota riferita alla sonorità dei versi indicati. Note di questo tipo (aspro, duro), non mancano, ma sono in forte minoranza, rispetto a quelle che si occupano di aspetti contenutistici.

21

[XL, 5] *L'herba non pur, non pur la neve calca* : → Ma molto più, eh?

22

[XLIII, 4] *d'otto [...] ogni statura avanza* : → <S>e ne ava(n)za<v>a una, le <a>va(n)zava tutte.

23

[XLIV, 3] *Poco lontano al tetto suo la tende* : → <L>' Eremita <co>me sapea <q>u(est)e cose <se> tutti i <p>asseggeri <r>estavano morti?

24

[XLV, 4] *O sia di grande, ò sia di picciol merto* : ← Stroppa busi,⁵ che ha che far il merto <?>

25

[XLVIII, 8] *Sperando più nel suon, che ne la spada* : ← Viltà et va per sonare.⁶

26^d

[LIII, 5] *Quivi il soccorso del suo corno chiede* : ← Per far che? Si levava la rete fuggendo il gigante? Previde il caso?

27

[LIV, 7-8] : → Come potè il giga(n)te andar <n>ella rete, se Astolfo vi era vicino et il corno facea fuggir lontano chi lo sentiva? Veggasi nell'isola crudele canto 20 st. 88 e segg.⁷

28

[LVIX, 5] *Di questa levò Astolfo una catena* : ← Et non si può ismagliare? St. 56.⁸

⁵ L'espressione letterale significa "fissare (o puntellare) qualcosa di vuoto". Cfr. A. Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, cit. Intende probabilmente che il verso è un tappa buchi, cioè è superfluo. L'espressione si ripete altre due volte: canto XXXIX, postilla n° 26 e canto XLV, postilla n° 4.

⁶ Il commento all'azione d'Astolfo è prevedibile. Non il valore usa il paladino, ma le armi magiche.

⁷ «Come aiutar ne le fortune estreme / sempre si suol, si pone il corno a bocca» (XX 88, 1-2).

29, 30

[LXIII, 2-8] : → Tasso c. 17 st. 17.⁹ ; → E per questo? <S>e non era?

31

[LXIV, 5-7] *Astolfo veder vole, ove s'avvalli, / E quanto il Nilo entri ne i salsi flutti, / A Damiata, c'havea* : → Oscuro.

32

[LXXI, 2] *Ne cessa brancolar fin che lo trovi* : → Come s'accorgeva ove il capo fosse?

33

[LXXI, 4] *e non so con che chiovi* : ← No?

34

[LXXI, 8] *riva esce* : → Et essi non eran mai feriti? Da un che fea ta(n)te prede?

35

[LXXIII, 8] *Che le due Donne ambi pregati n'hanno.* : → Perché?

36

[LXXIV, 3] *L'ombre cavea tolto ogni veder'attorno* : → #¹⁰

37

[LXXVI, 7-8] *Trovar ch'apparecchiata era la cena / [...] fonte limpida et amena.* : ← Di notte si cen<a> in tal lochi? stanza 74 allo scuro.¹¹

⁸ Lì sottolinea i vv. 2-4: «Di sottil fil d'acciar [...] / Che sari stata ogni fatica in vano / Per smagliarne la più debil parte».

⁹ Nell'ottava tassiana citata c'è la descrizione del Cairo, così come in quella ariostesca postillata: «Quella che terza è poi, squadra non pare / ma un'oste immensa, e campi e lidi tiene; / non crederai ch'Egitto mieta ed are / per tanti, e pur da una città sua viene: / città, ch'ia le provincie emula e pare, / mille cittadinanze in sé contiene. / Del Cairo i' parlo» (*G.L.*, XVII 17, 1-7).

¹⁰ Questo simbolo segnala il verso ipermetro.

¹¹ Lì Tassoni aveva messo un segno convenzionale per rimandare ai versi 3-4: «L'ombre cavea tolto ogni veder'intorno / sotto l'incerta, e mal compresa Luna».

38

[LXXXI, 3] *Era già l'altra Aurora in cielo ascesa* : → Non in terra?

38, 40

[LXXXII, 1] *con la mazza* : → Perché non adoprerò il corno? Come <c>o(n) Caligola(n)te st. 53? ; ↓ La adoprava Astolfo?

41

[LXXXIII, 3] *La testa, e l'elmo dal corpo li tolse* : → <C>hi la chiudea <in> qualche forte <s>ta(n)za o cassa? <C>ome savia <t>utto¹² Orrilo?

42

[LXXXIV, 1-2, 5] *Quel sciocco, che del fatto non s'accorse, / Per la polve cercando iva la testa* : → Pur di <s>opra pareva <c>he si accor<g>esse ove la <t>esta era, a(n)co <n>el fiume. <E> poi come intese, che il cavallo fuggia.

43

[LXXV, 7-8] *Cercando in freta, se 'l crine fatale / Conoscer può* : ← A che? Se non havea inditio? Fu pazzia il cercarlo.^e

44

[LXXXIX, 1-5] : ← Oscuro.

45

[XC, 3-4] *La colomba lasciò, c'havea legata / Sotto l'ala la lettera* : ← Era già nota q(uest)a colo(m)ba?

46

[XCII, 7-8] *Prima che verso Francia si venisse* : → Dio?

47, 48

[XCVIII, 5-6] *Ch'esser del cavalier stati si crede, / Che liberò dal Drago la Donzella* : → Chi è costui? ; ← Et non il resto, che tenea la girell<a>.

¹² O «havria rotto». In questo secondo caso il senso cambia completamente.

49, 50

[XCVIII, 5-6] : ← Chi? Orla(n)d<o> o Rugg(ier)o ch<e> liberò Olimp<ia> o Angelica ; ← Olimpia è donzella <st.> 36 c. 11. C. 27 st. 107. C. 20 st. 16.

51

[XCIX, 6] *A li Christiani usurpano i Mori empi* : → Usurparsi.

52

[XCIX, 7-8] : ← A ch<e> proposito se l'Europa era in arme per sua difesa?^f

53

[C, 1-2] *Mentre havean quivi l'animo divoto / A perdonenze, e a cerimonie intenti* : → Intento.

54

[C, 6] *Troppo diverse, e troppo differenti* : → Ide(m).

55

[CI, 1-3] : → <...> che devo<t>o peregrino.^g

56

[CII, 2] *Grave l'havea di febbre acuta e fiera, / [...] rivederla a la tornata [...] / e di goderla* : → Ama(n)te poi, et <p>ar, che a(n)che <s>e la fosse scor<d>ata.

57

[CII, 7-8] *si fresca* : ↑ Più fresca, che era, era più giovane q(uant)o.

58

[CIII, 4-6] *Par, ch'a costui [...] / ne li cui danni prova / [...] Amor se li suoi strali han buone tempre* : ← Ne' suoi.

^a Postilla lasciata interrotta.

^b Postilla cancellata dall'autore.

^c Postilla macchiata e poco leggibile.

^d Alla st. 50, v.1, il postillatore aggiunge «ne» tra qual e le, facendo tornare correttamente il computo delle sillabe.

^e Postilla e sottolineatura sono cancellati a penna. Probabilmente, Tassoni ricorda che Astolfo è informato dal libro e che dunque la sua osservazione è erronea e distratta.

^f Postilla cancellata dall'autore.

^g Postilla cancellata dall'autore in parte illegibile.

Canto XVI

1

[I, 1] *Gravi pene in Amor si provan molte* : → Alto principio. E come bene la sua persona il Poeta inserisce nell'opera. Spesse volte.

2

[II, 7] *altame* : → Questa altezza <vi>ene q(uid)? È crudele.

3

[III, 6] : → Freccia.^a

4

[IV, 2-8] *cor pone* : → <Ca>(n)to anteced(ente) contra st. 104, che la <s>tima degna di scusa.

5

[VI, 4] *Come ben si convien l'herba col fiore* : ← Applica. Anzi son di una natura non l'herba et il fiore.

6

[VII, 2] *S'un gran destrier con molta pompa armato* : ← Martano generoso et bravo?

71

[VII, 7-8] *Come quel, che volea con bella mostra / Comparire in Damasco ad una giostra* : ← Un così vile cercava honore?

8

[XII, 3] *Mandommi il fratel mio* : → Inver(osimi)le che nol sapesse. Se fosse stata perché li manda è curiss<...>.

9

[XIII, 6, 8] *habbia ossa e polpe. / [...] / Che men verace par Luca, e Giovanni* : → Indece(n)za.

10

[XIV, 1-2] : → Se lieve donna?^b

11

[XIV, 4] *adultero di* : → L'adulterio anche se Grif(on)e fosse stato marito di lei, ma era solo ama(n)te. E parime(n)te non potea esser cognato.

12

[XV, 1] *E, con lui se ne vien verso le porte* : ← Ad q(ui)d?

13

[XV, 4] *sente tra / Tenere il ricco Re de la Soria* : ← Che cosa fe<ce> poi Grif(on)e co(n) Origille, di cui si discrive qua(n)to l'am<i> et la cerch<i> nie(n)te si dic<e> attende ad al<tro>. ¹

14

[XVI, 7] *foco* : ← Legno.

15

[XVIII, 2-6] : ← Tasso <...> st. 3<...>^c

16

[XXII, 7] *che occide* : → Incrudelisce ne' fuggitivi.

17

[XXIII, 7-8] *Ma vulgo e popolazzo voglio dire / Degno, prima che nasca, di morire* : → <S>e(n)te(n)za in<g>iusta.

18

[XXV, 3-4] *Per sereni occhi, ò per vermiglie gote / Mercè né donna, né donzella trova* : ← Co(n)tro qu(e)llo che fe' al ponte.

19

[XXV, 7] *Di gran valor, che di gran crudeltade* : ← Crudeltà non valore.

¹ In questa postilla si manifesta fastidio per l'*entrelacement* che lascia sospesa la storia di Grifone.

20

[XXVII, 6-8] *Mai non vedeste a Padoa si grossa, / Che tanto muro possa far cadere, / Quanto fa in una scossa il Re d'Algiere* : ← Confer(ma) c. 17 st. 12.²

21

[XXXII, 5-8] : → Tasso c. 20 st. 14.³

22

[XXXIX, 5] *Rinaldo* : ← Eccitò Rinald<o>.

23

[XLI, 3] *E passa inanzi il buon Duca Zerbino* : → <C>hi passa et è passato?

24

[XLIII, 4] *si* : → Che val si?

25

[XLIII, 5] *grosso di vento* : → <G>rosso? Di ve(n)to.

26

[XLIV, 2] *Dan segno i Mori à le future angosce* : → Declaret.

27

[XLVI, 7-8] *Ma Fortuna ancor più bisogna assai, / Che senza, val virtù raro, ò non mai* : ← Così Rin(ald)o vinse per fort(un)a eh?

28

[XLVII, 7-8] *E chi vol lodarlo, habbialo escuso; / Perche non si potea giunger più in suso* : ← E parla di Rin(ald)o.

² Lì sottolinea i vv 4-6: «Che la gran porta taglia, spezza, e scote. / E dentro fatto v'è tanta finestra, / Che ben veder, e veduto esser puote».

³ Esaltazioni della gloria di guerrieri pagani a confronto: «O de' nemici di Giesù flagello, / campo mio, domator de l'Oriente, / ecco l'ultimo giorno, ecco pur quello / che già tanto bramaste ormai presente. / Né senza alta cagion ch'il suo rubello / popolo or si raccolga il Ciel consente: / ogni vostro nimico ha qui congiunto / per fornir molte guerre in un sol punto» (G.L., XX 14).

29

[L, 3-4] *Ma targhe altre di cuoio, altre di cerri / Giuppe trapunte, e attorcigliati drappi* : → In q(uest)e si incappa q(uan)d(o).

30

[LVII, 1-2] : ← Tasso c. 11 st. 48.⁴

31

[LX, 1-4] : → Tasso c. 9 st. 23.⁵

32

[LXI, 3] *ch'al suo cavallo han fatto torto* : → Tu lo fai ad altri?

33

[LXII, 5-8] *Trasselo in terra, onde non è mai surto, / [*] / Che lui col suo Signor d'un taglio uccise* : → <C>o(m)batte col <d>estr(ier)o? Il <t>erm(in)e di <c>avalleria?

34

[LXIII, 7-8] *Lui non potè arrivar, ma in destrier prese / Sopra la groppo, e in terra lo distese* : → <E>t q(ui) un altro <n>e uccide.

35

[LXVI, 5] *questo* : ← Questi.

36

[LXVIII, 1-2] *un pezzo andò di pare, / Che vi si discernea poco vantaggio* : ← Pur ce n'è q(uand)o non pare.

⁴ «Tanti di qua, tanti di là fur mossi / e sassi e dardi ch'oscuronne il cielo. / S'urtàr duo nembi in aria, e là tornossi / talor respinto, onde partiva, il telo. / Come di fronte sono i rami scossi / da la pioggia indurata in freddo gelo / e ne caggiono i pomi anco immaturi, / così cadeano i saracin da i muri» (G.L., XI 48).

⁵ «Non cala il ferro mai ch'a pien non colga, / né coglie a pien che piaga anco non faccia, / né piaga fa che l'alma altrui non tolga; / e più direi, ma il ver di falso ha faccia. / E par ch'egli o s'ingia o non se 'n dolga / o non senta il ferir de l'altrui braccia, / se ben l'elmo percosso in suon di squilla / rimbomba e orribilmente arde e sfavilla» (G.L., IX 23).

37

[LXIX, 1] *Tutto in un tempo* : ← Di che?

38

[LXXI, 1-2] *Ma Ferraù, che sin qui mai non s'era / Dal Re Marsilio suo troppo disgiunto* : → Aspetta le ruine poi entra. Se tutti fosser così?

39

[LXXII, 1-3] *dava vanto* : → Tasso c. 8. st. 91.⁶

40

[LXXX, 1-4] : → Tasso c. 9 st. 47.⁷

41

[LXXX, 5-6] *de le quali intendo / Ch'esser dovean le vostre chiese ornate* : → <D>a chi i(n)te(n)di?

42

[LXXXII, 5] *Duca de la gente Scotta* : ← <F>iglio di Re. <D>uca di Roscia.

43

[LXXXIV, 6-8] *E se gli spinse a dosso con Baiardo. / Lo fere a punto, et urta di traverso / Sì, che a lui col destrier manda riverso* : → <F>e' co(m)batter il Cavallo <per> uccider <l>'altro Cavallo. L'ord(in)e di Cavall(eri)a?

44

[LXXXVI, 6] *Hoggi ha il suo popol Christo minacciato* : ← Era f<i>nita la strag<e>.

⁶ L'ottavo canto della *Liberata* non ha la stanza 91, dunque il postillatore deve essersi confuso. Forse il rimando è alla stessa stanza del nono canto, che ospita la descrizione di una battaglia.

⁷ Il rimbroto di Rinaldo alla truppa in rotta è messo a paragone con quello del Buglione: «Goffredo, ove fuggir l'impaurite / sue genti vede, accorre e le minaccia: / “Qual timor” grida “è questo? ove fuggite? / Guardate almen chi sia quel che vi caccia. / Vi caccia un vile stuol, che le ferite / né ricever né dar sa ne la faccia; / e se 'l vedranno incontra sé rivolto, / temeran l'arme lor del vostro volto”» (*G.L.*, IX 47).

^a Postilla cancellata dall'autore.

^b Postilla cancellata dall'autore.

^c I margini rifilati hanno comportato la caduta dei riferimenti di canto e stanza.

Canto XVII

1

[I, 6] *e di mal fare ingegno* : → Iddio?

2

[V, 5-6] *Tempo verrà, ch' à depredar lor liti / Andremo noi, se mai saremo migliori* : ← Anzi per questo rag<ionamento> qua(n)do sare<m> peggiori.

3

[VI, 1] *loro* : ← Di chi?

4

[XII, 4-6] *Che la gran porta taglia, spezza, e scote. / E dentro fatto v' a tanta finestra, / Che ben vedere, e veduto esser puote* : → <Q>(uest)o ta(n)to tagliare <s>pezzare, e scote<r>e, si risolse in fare u(n) pertug<io> onde potea vedersi.

5

[XIV, 1-3] *Carlo si volse a quelle man robuste, / C' hebbe altre volte a gran bisogni pronte. / Non sete quelle voi, che meco fuste* : → <Ch>e decoro <v>eder un Re <ch>e così parla <c>o(n) le sue ma<n>i va(n)tando.

6

[XVII, 8] *adulter' era* : ← E' parendo pur adultero.^a

7

[XIX, 5] *Dicesi ancor, che macinar molini* : ↑ Dicesi d<...> perché <...>^b e poi, si macinano i mulini, o il grano?

8

[XX, 5-6] *Adorna era ogni porta, [...] / Di finissimi drappi, e di tappeti* : → Come alle porte?

9

[XXIV, 1-2] *Ancor che quivi non venne Grifone / A questo effetto* : → perché si ven(n)e du(n)q(ue) se Origille fingea di andar cercando lui? Trovatola, perché non tornò a Gerusalem(m)e, o in Francia?

10

[XXVI, 2] *che Norandin s'appella* : ← No 'l disse st. 2<3>.¹

11

[XXVIII, 8] *E l'arco li portar dietro due servi* : ← Due a por<tar> un arco.

12

[XXX, 1-2] *Non gli può comparir quanto sia lungo, / S' smisuratamente è tutto grosso* : → Declarat.

13

[XXX, 8] *e 'l sen bavoso e sporco* : → <Ch>e sia bavo<so> il seno è <a>ccide(n)te. <p>ria dovea <p>arlar d(e)lla <s>ua f(acci)a come <h>a fatto di altro.

14

[XXXIV, 8] *Per spasso, che n'havea, più che per uso* : → <Lo> spasso non <es>onera l'uso? ; ↑ Utile.

15

[XXXVII, 5-6] *piglia partito / Dovunque andato sia, di seguitarlo* : ← Né lo persuadono essi?

16

[XXXVIII, 1-3] *l'amorosa rabbia* : ← I(n)te(m)perata?

17

[XL, 7-8] *E che non è alcun dubbio, ch'ella muora* : ← Non <p>uò m<o>rir senza esser divorata?

18

¹ Lì sottolinea al v. 1 «il Re Norandino».

[XLI, 7] *O le sotterra vive* : → Se l'<h>avesse sotterata viva sarebbe morta Lucina. <Co>(n)tra st. 40.

19

[XLII, 6] *sieno uccise* : → Idem.

20

[XLIII, 8] *E sente fin' à un topo, che sia in casa* : → Se un huomo fosse stato fra i bauli l'havria sentito? Pur è magg(io)r quello odore?

21

[XLV, 3] *facea le spese* : ← Vedi.

22

[XLVI, 1-2] *E poi che 'l tristo puzzo haver le parve, / Di che il fetido becco ogn'hora sape* : ← Così egli havea l'odor del becco? Co(n) puzzo morto <?>

23

[XLVI, 5] : ← Carne.²

24

[XLVII, 4] *E fin' à sera disiando stette* : ← Perché non v'and<ò> solam(ent)e a sera <?>

25

[LV, 7-8] *E L'Orco al [...]* / *Fin che con gran timor Lucina venne* : ← La lasciaro(n) ul<t>ima?

26, 27

[LVI, 5] *la groppa* : ← Groppa a don(n)a.

27

[LVI, 6] *Gridasse* : ← Dubita <...>^c

28

² Riferito a «larve».

[LVII, 3-4] *Io mi rivolsi al grido [...] / Che già gl'irsuti* : ← Sop(r)a mette in dubbio il grido, hora l'afferma.

29

[LXIX, 4-5] *vorace Orco [...] / E si mosse, e gli corse infino al muso* : ← E <non lo> divorò l'o<rco> che se(n)tia fino u(n) topo in casa?

30

[LXI, 3] *Che le va misto fra le capre avante* : → È poss(ibil)e che l'<o>rco non dive(n)tasse più cauto h<a>ve(n)do scoperta Lucina?

31

[LXII, 2] *Il Re, che se ne vada* : → Di che si cibava Norand(in)o in tanto? 4 mesi st. 67.

32

[LXIII, 8] *A ruminar* : → Ruminava.

33

[LXVI, 2] *Turchia* : ← Che (pro)vincia è q(uest)a? Non è in Afri<ca> né in Egitto Tur<chia> dove era?

34

[LXVII, 6-7] *De'quattro mesi, che in irusata vesta / Fu tra* : ← 4 mesi.

35

[LXIX, 3-4] *E conchiudon, ch'amore è pietà immensa / Mostrò quel Re, con grande esperimento* : ← Et non più ventura hen(n)o? perché il co(n)chiu<der> mostra, che s<a>vea disputa<re>.

36

[LXXI, 4] *Nerbose lance, e salde e grosse antenne* : → <Q>(uest)e anten(n)e <n>o(n) son la(n)ce?

37

[LXXIII, 4, 6] *continuamente* / [...] / *Dio onnipotente* : → <Dovr>ia esser <tri>ssilabo.³

38

[LXXV, 6] *rinegati* : ← Rinegati?

39

[LXXVI, 5-8] *O d'ogni vitio fetida sentina* / [*] / *Che già serva ti fu, sei fatta ancella?* : ← Incita l'Italia co(n)tra que<i> che dominano, no<n> contra infedeli.⁴

40

[LXXVIII, 4-6] *Portonne il meglio, e fe del resto dono.* / [...] *l'or fino*, / [...] *buono* : ← Falso. Q(uest)a è ingratit(udin)e all'atto di Cost(antin)o g(e)n(er)oso.⁵

41

[LXXX, 1-2] *ove son'ito* / *Sì lungi dal camin, ch'io facev'ora?* : ↓ D'un ne l'altro apu(n)to, vorria dir, come son ito.

42

[LXXXIII, 5-8] *Lungo saria chi raccontar volesse,* / *Chi l'havea si sp(r)ezzate e vilipese;* / *Che 'n mezzo de la strada le* : → Furono spezzate c. 18 st. 108. E pur cercando chi, si suppone, che.

43

[LXXXVI, 3-4] *Come se di la forza di Grifone:* / *Poi ch'era seco, partecipe fosse* : ← E pur dianzi venia solo c. 1<6> st. 7.⁶

44

³ L'osservazione è sicuramente metrica. Forse la parta caduta è "tri", perché sono sottolineate le due parole in rima con «Ponente» (v. 2), che è trisillabo, laddove «continuamente» e «onnipotente» hanno 5 sillabe.

⁴ La postilla affronta un tema caro al Tassoni delle *Filippiche*: quello della servitù degli stati italiani.

⁵ Il Cappelli porta Gnoso = generoso.

⁶ Lì è scritto: «come io vi dico, Il Cavalier venia / S'un gran destrier con molta pompa armato».

[LXXXVIII, 6-8] *Lo spinse pur, poi ch'assai fece e disse, / Contra un gentil guerrier, che s'era mosso, / [...] lupo à dosso* : ← S'era m<osso> ina(n)zi, che v<enis>e alcuno co(n)<tra>.

45

[XCIV, 4] *al Signor di Lodicea*: → 2.

46

[XCVI, 3] *Tirsi [...] Corimbo* : ← 3-4.

47

[XCVI, 6] *Con l'altro messa fu la spada in opra* : ← Qua(n)do so<..>geva il colpo di spada?

48

[XCVII, 1] *Salinterno* : ← 5.

49

[XCVII, 4] *E di sua mano era guerriero egregio* : ← Di ma(n) d'altri.

50

[XCVII, 5] *ch'un guerriero esterno* : ← Chi 'l sa?

51

[XCIX, 2] *Ermofilo [...] Carmondo* : ← 6. 7.

52

[XCIX, 7-8] *rio [...] che sostener non puote / L'alto valor* : ← Rio?

53

[CIV, 3-4] *lor difesa / Uscit(i)^d eran del campo ad uno ad uno* : → <E> i morti?

54

[CVI, 1-2] *Grifone in tanto havea fatto ritorno / A la sua stanza pien d'ira, e di rabbia* : ← Senza che a<l>cuno notas<se> ove andava.

55

[CVII, 2] *Pur la scusa accettò* : ← Che scusa?

56

[CVIII, 7-8] *E poi serrossi in camera soletto, / E nudo per dormir entrò nel letto* : ← Tanto cammin<ò> per Origille, et q<ui> non l'ha seco et se era travaglia<to> dormì?

57

[CX, 1-4] *Martano disegnò torre il destriero, / [*] / Che tante prova havea giostrando fatte* : → U(n) tanto <c>odardo, e <t>imido, questi <p>ensieri? <P>iù tosto la <lingua>^e <v>enia <t>e(n)tato co(n) la <p>uttana.

58

[CXIV, 8] *Né mai si risvegliò fin'à la sera* : ↑ Pur Grifone <lev>ossi, prese arme, si consigliò, tornò di due miglia <a>lla città, et ancora v'era un'ora di giorno. Vedi la st. 118.⁷

59

[CXV, 3] *cognato* : ← Cogn<a>to.

60

[CXVI, 8] *Adulter* : ← Adulter?

61

[CXXI, 1] *di c'havea insegna* : → L'altro.

62

[CXXIV, 2] *sapria* : → <...>^f

63

[CXXV, 6-8; CXXVI, 1-4] *A vostra Maestade. / [*] / Io lo vedrò da voi partire illeso* : ← Certo, ch<e> queste erano parole da farsi tene<r> per Grifone.⁸

⁷ Vv. 7-8: «A tempo venne à la Città, ch'ancora / Il giorno havea quasi di vivo un'ora». Maria Cristina Cabani legge diversamente alcune parole: «levossi fresco ancora», in luogo di «levossi, prese arme». Cfr. *La pianella*, cit., p. 35.

⁸ Il *vilain* deve parlare sempre da tale. Le mezze tinte che implicano possibili ambiguità d'interpretazione sono sempre criticate da Tassoni.

64

[CXXVII, 7; CXXVIII, 1] *suo baron*, [...] / *Quel baron* : ← Ufficio da Barone.

65

[CXXIX, 5-8] *Quando temendo il vil Martan, ch'al fine* / [*] / *Tolse licentia, e fece indi partita* : ← Ecco la vilt<à> di Martano co<me> alla st. 110 dis<si>.

66

[CXXXI, 1] *Fu Grifon* : → <E>t ei non parlava! Non di<ce>a il caso?

^a L'inchiostro è molto stinto. Le prime due parole sono di difficile intellegibilità.

^b In parte lacero.

^c In parte lacero.

^d Emenda «uscite» in usciti.

^e Una parola è completamente caduta, in quanto il testo è lacero in quel punto. Si può ipotizzare che la parola sia «lingua».

^f Lacero e stinto.

Canto XVIII

1, 2

[III, 4, 7] *e bizarro* : → La bizzarria è vitio, né l'atto di Grifone fu vitioso. ; ← È irritato.

3

[V, 3-5] : ← Declare(n)t.

4

[VI, 1] *Grifon gagliardo duo ne piglia in quella* : ← In quello.

5

[XIV, 5-7] *veggion per la sabbia / [...] animoso erra* : ↑ Del toro.

6

[XIX, 3] *accaneggiato* : ↑ Del toro.

7

[XXI] : → Tasso c. 3 st. 31.¹

8

[XXII, 7-8] *passi lunghi e tardi* : → I passi lu(n)ghi son di velocità.

9

[XXIII, 5-6] *Ma la ragione al fin la rabbia vinse / Di non far sì, ch'a Dio n'andasse il lezo* : → Nescio.

10

[XXV, 5-6] *Ma lungo il fiume in questa furia mira / Venir, che l'odio estingue, e l'ira tarda* : ← Era su la riva st. 31.

¹ «Quel si dilegua, e questi acceso d'ira / il segue, e van come per l'aria strale. / Ella riman sospesa, ed ambo mira / lontani molto, né seguir le cale, / ma co' suoi fuggitivi si ritira: / talor mostra la fonte e i Franchi assale; / or si volge, or rivolge, or fugge or fuga, / né si può dir la sua caccia né fuga». (*G.L.*, III 31).

11

[XXVII, 2-7] : ← Che indece(n)<ze> so(n) queste?

12

[XXVIII, 7-8] *Il qual mandava Doralice bella / Al Re di Sarza a dar di se novella* : ← Stette tanto?

13

[XXIX, 5-8] *Ella sperò, che nol saprebbe in vano; / [*] / Da quel ladron, che gli l'havea intercetta* : ← Ella non si te(n)ta di Man(dricardo) c. 14 st. 63. Veggasi la se(n)te(n)<za> che diede.²

14

[XXXII, 7-8] *e lieto gli domanda, / Ch'è de la Donna nostra? Ove ti manda?* : → <N>o(n) lo sapea <a>nc(or)a? Pur era in ca(m)po.

15

[XXXIII, 3] *Hieri scontramo un cavalier per via* : → <Sco>ntra per via? <C>. 14 st. 40.³

16

[XXXVI, 1] *bizzarro* : ← Perché?

17

[XLI, 5-6] : ← Tasso c. 9 st. 43.⁴

18

[XLVI, 5-8] *Non è tra gli Africani un cavaliere, / [*] / Nessun di gloria degno a dietro lasso* : ← E non li potevi numerare.

19

[LII, 7] *pareggia à gli altri* : → Q(uest)o non lo tocca.

² «E Doralice ringratiò il pastore / Che nel suo albergo le havea fatto honore» (XIV 63, 7-8).

³ «La condurremo intanto ella si dorme» (XIV 40, 8).

⁴ «Or, mentre egli viene, ode repente / - arme! arme! - replicar da l'altro lato, / ed in un tempo il cielo orribilmente / intonar di barbarico ululato» (G.L., IX 43, 1-4).

20

[LV, 2-4] : ← Tasso c. 20 st. 113.⁵

21

[LVII, 1-2] : ← Tasso c. 9 st. 72.⁶

22

[LXII, 4] *Che menava à due man sempre la spada* : ← Havea lo scudo c. 17 st. 135.

23

[LXIV, 2] *trovar perdono* : → Come perdono se Nora(n)dino lui confessa haver fallato, onde par ch'ei voglia il perdono?

24

[LXVI, 3-5] *Antico segno di tregua, ò di pace / [...] Non so se non chiamarme / D'haver'il torto [...] / Ma il mio poco giudicio* : ← Parole di un Re.

25

[LXX, 6] *cercar'han fatto più d'Un giorno* : ← <Per> cercar di Grif(on)e si <l>ascia di <a>ndar a Carlo.

26

[LXXIII, 5] *et al paterno hostello* : ← <N>o(n) volea a(n)dar <da> Carlo? C. 15 st. 91.⁷

27

[LXXV, 6] *E n'uscì armato sù'l destrier feroce* : ← Esce di Nave a cavallo?

⁵ «qui prego il Ciel che 'l mio ardimento aiuti, / e veggia Armida il desiato scempio: / Macon, s'io vinco, i' voto l'arme al tempio» (*G.L.*, XX 113, 6-8).

⁶ «Quinci una e quindi l'altra urta e sospinge, / né può la turba aprir calcata e spessa» (*G.L.*, IX 72, 1-2).

⁷ «Che per difender de la Santa chiesa / E del Romano Imperio le ragioni / Lasciasser le battaglie d'Oriente; / E cercassimo honor ne la lor gente» (XV 5-8). Cfr. anche postilla a XXII 8, 5 e nota.

28

[LXXVI, 3] *Con Origille* : ← La conosco(n)?

29

[LXXVII, 4] *Mercede al bene* : → Qual mercede ne segui per q(uest)o incontro?

30

[LXXVII, 7-8] *Martano si facea con bella mostra, / Portare inanzi il pregio de la giostra* : ← Né q(uest)o è veri(simi)le in u(n) vile.

31

[LXXXII, 3-4] *Benche tenuta in vita disonesta / L'Habbia Grifone obbrobriosamente* : ← Du(n)q(ue) non moglie di Grif(on)e.

32

[LXXXVIII, 5-6] *E la virtù di chi non è ben desto, / Con la infamia, e col suo obbrobrio copre?* : ← Copre la sua infa<mia> con l'altrui v<irtù ?>

33

[LXXXVIII, 7] *l'ingrata* : → È ve(risimi)le che Grif(on)e havesse manifestato il suo Amore? St. 92.

34

[LXXXIX, 6] *E co re inanzi à le strade, à la piazza* : ← Per le stra<de>.

35

[XC, 4] *C'havea del suo Grifon fatto vendetta* : → Che ve(n)detta <h>a fatto? Si <f>a dopo.

36

[XCII, 2-5] *ma Grifone / [...] / A l'uno e l'altro vol, che si perdone. / Disse assai cose* : → <È> più costa(n)te <d>i Olimpia!

37

[XCIII, 1] *e non tra' fiori, e l'herba* : → <Fi>ori et <he>rba, per far <r>ima.

38

[XCV, 8] *indi ad un mese* : ← Aquilante non parla di tornar ad Astolfo? Et non ce ne dà ragguaglio?

39

[XCVI, 6] *ch'ad Astolfo ne diè spia* : ← Per sorte lo sa.

40

[XCVIII, 5-8] : ← Tasso c. 2 st. 38.⁸

41

[CI, 8] *Fu il Paladino a la Donna eccellente* : → In che? Era <...>?⁹ Non era don(n)a eccellente <...>^a deva cose di don(n)a ma virili.

42

[CIII, 6] *già suo diletto* : → Et hora no?

43

[CVIII, 7-8] *e l'hebbe care, / Quanto si suol le cose ottime e rare* : ← C. 11 st. 8.

44

[CX, 1-4] *Intenderete ancor, che come l'hebbe / [*] / Lasciate un dì di sua persona vote* : → <L>e portava sem(pre) perché era(n) quelle arme.

45

[CXI, 7] *ciò, [...] giorni inanti* : → Per qua(n)to.

46

[CXIV, 5] *la visiera de l'elmetto* : → <...>, d(e)lla corazza.

⁸ L'apparizione di Marfisa è messa a confronto con quella di Sofronia nella *Liberata*: «Mentre sono in tal rischio, ecco un guerriero / (ché tal pareo) d'alta sembianza e degna; / e mostra, d'arme e d'abito straniero, / che di lontan peregrinando vegna» (*G.L.*, II 38, 1-4).

⁹ La parola è di difficile interpretazione. Forse “dolorata”. Di contro, è chiaro il senso generale della nota. Non la si può chiamare donna, né esserle riverente, perché si comporta in modo virile.

47

[CXVI, 3-4] *Altri, a cui la città più non attenne, / Che gli stranieri, accorse a dipartire* : ← Oscuro.

48

[CXVI, 5-6] *più saggio [...] / havesse a uscire* : ← Più vile non dipart<e>ndo alm(en)o.

49

[CXVII, 3] *Et essendo* : ← E<sse>ndo.

50

[CXVIII, 5-8] *Ferì con essa, e lasciò steso al piano / [*] / Che lo gettò riverso in sù l'arena* : ← E pur dovea conoscerli che erano ami<ci> alle insegne.

51

[CXIX, 1-2] *Cavalier di pregio, e di gran prova / Votan le selle inanzi à Sansonetto* : ← Declaret.

52

[CXIX, 5-8] *Con la prima corazza, e con la nova / [*] / Vincitrice venia verso l'albergo* : ← Io dima(n)do qui se M<ar>fisa havea se(m)p<re> tenute in mano quell'arme me(n)tre pugnò. Cosa imposs(ibi)le et se le lasciò già come non furon to<lte> per parte del Re? Pur giostrava.

53

[CXX, 6] *si a [...] rsi* : → Sì, sì.

54

[CXXIV, 1-2] *Grifon stando [...] / Viene Aquilante, e lo conosce tosto* : → <Pu>gna<...> <...>? <A>ndava <a>lla pu<gn>a solo <n>o(n) seguito dal <...> appresso!^b

55

[CXXVI, 2, 8] *Così temuto per tutto Levante, / [...] / Hanno in timore [...] e tira* : ← Se temono, per <che> li tira <?>

56

[CXXVII, 2] *col figliuol d'Otone* : ← Di rame.

57

[CXXXI, 5-6] *Esser qui parme / L'honor mio in tutto* : → <S>e ci era l'honor
<s>uo dovea tenerlo.

58

[CXXXII, 5] *i duo fratelli* : ↔ D'Astolfo?

59

[CXXXIII, 2, 5] *Con Norandino / [...] / licentia, e Marfisa, che questa* : →
<A>nche Marfisa <è p>agana?

60

[CXXXIV, 7] *havuto havea* : → <no>n havea più?

61

[CXXXVI, 3-6] *Che non ch'à offender gli [...] / e quivi è 'l viver corto; /
Cagion n'è un stagno, e certo non dovea / Natura a Famagosta far quel torto* :
← O con(n)e<...>

62

[CXXXVIII, 7-8] *ch'n mar sentire / Lo fa ogni vento, che* : ← Può esser? In
ogni pa<rte> di mare?

63

[CXXXIX, 5-8] *Che v'è ogni donna affatto, ogni donzella / Piacevol più
ch'altrove sia nel mondo, / [...] / Giovanni, e vecchie insino à l'ultime hore* : ←
B<e>lla puza.

64

[CXL, 3] *à* : → Non al.

65

[CXL, 4] *Facea novo apparecchio in Nicosia* : → Di vesti et ornam(ent)i?

66, 67

[CXLI, 2-3] *Le vele à l'orza, [...] / Ponente Libecchio, che soave* : → <Po>ne(n)te Libecchio ; ← Et co(n)tr(ari)o era.

68

[CXLI, 6] *Le leva* : → Un sol vento.

69

[CXLIII, 3] *fischando col fischetto^c* : → Correr co(n) le ga(m)be.

70

[CXLIV, 3-4] *ove men rotte, / Crede l'onde trovar* : → <Per> ro(m)perle lui eh?

71

[CXLIV, 6] : → Verno.^d

72

[CXLV, 3] : ← Come si numera(n) l'ho<re> in mare? All'ora non si tr<o>vavano horologg<i> da ca(m)pana.

73

[CXLVIII, 7] *Grida, Fanciullo, gran briga ti diede* : ← Bravo. Co(n) u(n) fanciullo.

74

[CLI, 1-2] : → Tasso c. 3 st. 45.¹⁰

75

[CLII] *vol star* : ← Tasso c. 19 st. 32.¹¹

¹⁰ La rabbia di Rinaldo paragonata a quella di Argante: «Freme in sé stesso Argante, e pur tal volta / si ferma e volge, e poi cede pur anco. / Al fin così improvviso a lui si volta, / e di tanto rovescio il coglie al fianco, / che dentro il ferro vi s'immerge, e tolta / è dal colpo la vita al duce franco» (*G.L.*, III 45).

¹¹ Ancora la furia di Rinaldo è posta al confronto con un'immagine tassiana simile: «Sol contro il ferro il nobil ferro adopra, / e sdegna ne gli inermi esser feroce; / e que' ch'ardir non armi, arme non copra, / caccia co 'l guardo e con l'orribil voce» (*G.L.*, XIX 32, 1-4).

76

[CLVI, 6] *tutti i danar perdere, e la vesta* : ← Q(ua)nto humile.

77

[CLVIII, 2] : ← Tasso c. 9 st. 104.¹²

78

[CLX, 3, 5] *Ritrar può il terzo / [...] / Morti, ò fuggiti ne son due per uno* : → Q(uant)o il terzo vi resta.

79

[CLXIII, 4] *avampa* : → Ava(m)par fochi, per accenderli?

80

[CLXVI] : → Tasso c. 12 st. 2.¹³

81

[CLXVI, 3-4] *Medoro havea la guancia colorita, / E bianca, e grata ne la età novella* : ← Non si dice <la> sua (pro)fess<ione> come d(e)ll'altr<o>.

82

[CLXVII, 3] *fra distantie pari* : ← D(e)claret.

83

[CLXVIII, 4] *Per lupi e corvi, oimè, troppo degna esca* : ← Degn<o> per lupi?

84

[CLXX, 5-8] *perch'un sì gran dolore / [*] / O ne la tomba il suo Signor coprire* : → Fu atto di dolore, o di amore q(uest)o?

¹² Il canto IX della *Liberata* si ferma prima della stanza 104. Potrebbe essere una svista del postillatore.

¹³ Nel *Furioso* si descrivono Cloridano e Medoro, nella *Liberata* Clorinda, che si prepara alla sua sortita notturna con Argante: «Curate al fin le piaghe, e già fornita / de l'opere notturne era qualcuna; / e rallentando l'altre, al sonno invita / l'ombra ormai fatta più tacita e bruna. / Pur non accheta la guerriera ardita / l'ama d'onor famelica e digiuna» (*G.L.*, XII 2, 1-6).

85

[CLXXI, 2] *E verrò anch'io* : → <L>o dissuase,<e>t vuol farlo <a>nch'ei?

86

[CLXXIV, 1-3] *Così disse egli, e tosto il parlar tenne, / Et entrò dove il dotto Alfeo dormia; / Che l'anno inanzi in corte à Carlo venne* : → <N>o(n) è ve(risimi)le <c>he si lascias<se> la p(rim)a per <l'>impresa. <Do>vea farsi alla par q(uest)a.

87

[CLXXV, 5] *Mention de' nomi lor non fa Turpino* : ← Allega <Tur>pino.

88

[CLXXVI, 5] *audace* : ← Nell'anteced(ente) st. si dice cauto et q<ui>a<udac>e? Pur è contr(ari)o?¹⁴

89

[CXXVII, 7-8] *Ma non potria ne gli huomini il destino / Se del futuro ogn'un fusse* : ← Tu parli di destino?¹⁵

90

[CLXXXIII] : ← Perché partir d(e)lla sua te(n)da vede(n)do il ciel nubiloso?

91

[CLXXXIV, 5] *E ne le selve, di fere, e di mostri* : → Veggasi q(uest)o groppo.

92

[CLXXXIV, 7-8] *Mostrami ove l mio Re giaccia fra tanti, / Che vivendo imitò tuoi studi santi* : → Leggi ad conseq(enti)a.

93

[CLXXXV, 3] *ch'ella sofferse* : ← Tasso c. <...> st. <...> s'offerse.¹⁶

¹⁴ Nella stanza precedente sottolinea «cauto» al v.1.

¹⁵ Un indovino che parla di destino? Questa è l'osservazione. Ma l'indovino è finto e l'uso della parola destino è finemente ironico.

¹⁶ I numeri non sono scritti.

94

[CLXXXVII, 2-6] : ← Vero<simil> modo co(n)t(rari)o c. 1<7> st. 107.¹⁷

95

[CLXXXIX, 5-8] : ← Lo scopo di M<edoro> fu sepell<ir> il suo R<e> <et>
per q(ues)to so<lo> apprezza la vita, et così ta<nto> in opera non pensata.

96

[CXC, 7-8] *Se sapea di lasciarlo a quella sorte, / Mille aspettate havria, non
ch'una morte* : ← <E>ra di tal <...>i(n)o et non <s>i volse mai.

^a Lacero.

^b Postilla in parte lacera.

^c Tassoni aggiunge a penna la i, in «fisch(i)etto».

^d Cancellato dall'autore.

¹⁷ Il senso del richiamo interno al testo può essere dovuto all'effetto contrastivo tra l'azione discreta e silenziosa di questi versi e quella rumorosa e eclatante degli altri citati: «Gittato i tronchi; e si tornaro adosso / Pieni di molto ardir coi brandi ignudi» (XVII 101, 1-2).

Canto XIX

1

[VIII, 1-4] : ← Tasso c. <...> st. 4<...>^a

2

[VIII, 5] *Mette sù l'arco un de' suoi strali acuti* : ← In una oper<azione> notturna por<ta> l'arco? Il co(m)b<attimento> fu per caso. Et come vedea?

3

[X, 2] : ↓ Che pazienza? Non comandò che fosse preso, il ch(e) fa hora? st. 6¹ et poi, tutti gli sono attorno, et ei si difende, et hora è preso senza pugna?^b

4

[X, 3-4] *Con ira, e con furor venne a Medoro, / Dicendo, ne farai tu penitenza* : → Acc(identia)² d'honore. <N>o(n) può batter <il> cavallo. atte la sella.

5

[XIII, 1-4] : → Tasso c. 3 <st.> 30.³

6

[XIII 8; XIV, 1-2] *Che in tutto giudicò, che fosse morto // E se ne sdegnò in guisa, e se ne dolse, / Che disse, Invendicato già non sia* : → Non ordinò <c>he si avesse <cu>ra di Med(or)o? <Lo> crede morto.

7

[XIV, 8] *Salta nel bosco* : → <N>o(n) era nel <bo>sco? St. 5.⁴

¹ «Zerbin comanda, e grida, che sia preso» (XIX 6, 2).

² Cfr. Cappelli: Acc^u = accidentia. Ma potrebbe anche essere «ecc(edenz)a».

³ Il ferimento di Medoro, fatto da un «cavalier villano» mentre impetra pietà a Zerbino, è messo a paragone con quello di Clorinda, attaccata alle spalle durante il primo incontro con Tancredi: «Pur non già tutto in vano, e ne' confini / del bianco collo il bel capo ferille. / Fu levissima piaga, e i biondi crini / rossegiaron così d'alquante stille, / come rosseggia l'or che di rubini / per man d'illustre artefice sfaville. / Ma il prence infuriato allor si strinse / adosso a quel villano, e l'fero spinse» (G.L., III 30).

⁴ «De l'intricata selva si ricaccia» (XIX 5, 2).

8

[XV] : ← Tasso c. 19 st. 110.⁵

9

[XVII, 2] *Avolta in pastorale, et humil veste* : ← Da qua(n)do in qui?

10

[XVII, 6-7] *la dovrete.* / [...] *Angelica* : ← Quasi che troppo la conosciamo.

11

[XVIII, 1-6] *Poi che il suo anello, Angelica riebbe,* / [*] / *Compagno haver qual più famoso viva* : ← Lo havea al palagio d'Atl(ant)e et pur cercò guida.

12

[XX, 1] *Quando Angelica vide il giovinetto* : ↓ <Q>(uest)a è strada per leva(n)te?

13

[XX] : → Tasso c. 19 st. 110.⁶

14

[XXIII, 4] *Duo dì di* : ← Giva già due dì la cerca per bosco. Tempo da guerra.

15

[XXIII, 2] *Ch'a cavallo* : → È veris(imil)e che il pastore lasciasse <di> cercar la giuvenca per seguir chi non conosceva? Non si parla più di giume(n)ta.

16

⁵ «Sente la donna il cavalier che geme, / e forza è pur che si conforti alquanto: / “Apri gli occhi, Tancredi, a queste estreme / essequie” grida “ch'io ti fo co 'l pianto; / riguarda me che vuo' venirne insieme / la lunga strada e vuo' morirti a canto. / Riguarda me, non te 'n fuggir sí presto: / l'ultimo don ch'io ti dimando è questo”» (*G.L.*, XIX 110).

⁶ In questo riferimento a Tasso, come in quello immediatamente precedente, paragona due ottave con quelle della *Liberata* in cui Erminia soccorre Tancredi. Nella prima c'è Cloridano che desidera morire con Medoro, nella seconda Angelica che cura il giovane fante. In Erminia per Tassoni si accumulano entrambe le cose. Forse c'è anche ironia su Cloridano, implicitamente accostato ad una donna.

[XXIV, 4] *fra le man bianche* : ← In ta(n)ta qua(n)tità?

17

[XXIV, 6] *e fin'a l'anche* : → Ch'ha a <f>are il petto ferito con l'anche?
Q(uest)o è il rimedio di un grillo⁷ e ferito nel petto st. 13.

18

[XXV, 1-5] : ← E mai pa<r>lò Medoro in ringrati<a>mento? Si hora? No<o>
dal campo <...>^c

19

[XXV, 4] *Non* : ↔ Vacat.

20, 21

[XXV, 7] *pietà* : → O amor? ; ← Era così pietos<a> Angelica crud(e)le.

22

[XXVI, 6-8] *Roder si sentì il cor d'ascosa lima, / Roder si sentì il core, e a poco a poco. / Tutto infiammato d'amoroso foco* : ← P(rim)a si rode, poi s'infiam(m)a?

23

[XXVII, 1-4] : ← Tasso c. 7 st. 6.⁸

24

[XXVIII, 4-5] *c'ha l'ale, / Arder si sente* : ← Lo strale ard<e>.

25

[XXIX, 7] *suole* : ← Si suole.

26

⁷ O «grullo».

⁸ «Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti / rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene, / che sembra ed è di pastorali accenti / misto e di boscareccie inculte avene. / Risorge, e là s'indrizza a passi lenti, / e vede un uom canuto a l'ombre amene / tesser fiscelle a la sua greggia a canto / ed ascoltar di tre fanciulli il canto» (*G.L.*, VII 6).

[XXX, 5-6] *Dunque, rotto ogni freno di vergogna, / La lingua hebbe non men, che gli occhi aditi* : → <D>ole(n)te do(n)zella <f>orse chiede vergognos(amen)te.

27

[XXX, 7-8] *E di quel colpo dimandò mercede, / Che forse non sapendo, esso le diede* : → <...> la qual mercede eh?

28

[XXXIII, 1-4] *Angelica e Medor la prima rosa / [*] / Che' n quel giardin potesse por le piante* : → Contra c. p(rim)o st. 56.

29

[XXXIII, 6] *cerimonie sante* : ← Pagani.

30

[XXXVI, 7] *Angelica, e Medoro in varij modi* : ← Così volea che tutti sapessero il fatto? <La> reina?

31

[XXXIX, 2] *Perch'era ricco, e d'artificio egregio* : ← Se bene di q(uest)a st. meraviglia il poeta, non resta che non sia inveris(imi)le di una cosa ta(n)to ricca.

32

[XL, 5-6] *bracciò il cerchio, [...]* / *E volse per suo amor, che lo tenessi* : → <C>he giovava al pasto<r> il tenerlo se(n)za valersene.

33

[XLIV, 3-4] *Se parte ritta: il verno pur ne lassa, / La taglia, e dona al mare tutta il nocchiero* : → I(n)te(n)da chi può.

34

[XLV, 6] *nave* : ← Nave.

35

[XLIX, 2-4] *Gitta da prora, e da poppe, e da sponde, / [...] / a l'avide onde* : → Si dan(n)o le ricchezze a l'on<de>.

36

[LII, 4] *che in fretta cala* : → <E> non s'erge?

37

[LIII, 2-3] *Che comanda gittar per poppa spere,^d / E caluma la gomona* : → Oscuro.

38

[LIII, 5-8] : → <...> <c>agionò la p(rim)a <...> c. 18 st. 141.⁹

39

[LV, 3-4] *e macere* : ← Contra st. 70 et 81.

40

[LVII, 8] *donzelle* : ← Inte(n)deva se so(n) donze<lle>.

41

[LVIII, 7] *A se non già* : ← Perché?

42

[LVIII, 7] *elette à suo appetito* : ← Nota.

43

[LX, 3, 6] *Ma Marfisa, [...] lor duro* : → V'eran altre genti nel legno, né si dice cosa alc(un)a del loro scampo.

44, 45, 46

[LXIII, 1-3] *rimorchandolo, e a forza / Di remi più che per favor di vele, / Però che l'alternar di poggia e d'orza* : ↓ Si rimorchia a forza di remi, non di vela ; → Se non vi son vele? St. 55.¹⁰ ; ← Parla della galea.

⁹ In quella stanza c'è la descrizione di un temporale.

¹⁰ Li a v. 2 dice: «Che gli arbori, e l'antenne havea perdute».

47

[LXIII, 4] *Havea levato il vento lor crudele* : ← Et q(ui) d(e)lla Nave.

48

[LXV, 2-3] (*Già l'aviso era per tutta la terra*) / *Che fur sei mila femine sul porto* : ← Per venuta di (pro)da era(n) sei m<i>la> et per ordi<inar>io 10000. C. 20 st. 7<2>. ¹¹

49

[LXVII, 6] *Per una notte* : ← Et il resto?

50

[LXVII, 7-8] *Egli si rimarria Principe, / E gir voi ne potreste al camin vostro* : ← Et ogni u(n) che fa l'i<m>presa è principe.

51

[LXVIII, 4] *Marito sia per diece femine* : ← Sempre?

52

[LXIX, 1] *Dove la vecchia ritrovar timore* : ← S'intende che i<l> marin(ai)o habbia fatta la vel<a>.

53

[LXX, 3-4] *C'haveano chi lor potria di se à lor posta / Ne la piazza, e nel letto far periglio* : → <In>te(n)dami chi <p>uò.

54

[LXX, 8] *Escono armati, e tranno i lor destrieri* : → <T>utti serbano <i> destrieri nella fort(ezz)a <p>erigliosa <s>oprad(ett)a? <I>n cui tutti temevano et Marfisa stessa? <E>t poi si devono le ricchezze a l'onde? St. 49.

55

[LXXII, 8] *centro fra cittadi e ville* : → Troppo anche ; ← D(e)clar<a>t.

¹¹ Lì sottolinea i vv. 5-7: «diece mila in piazza conto / Del popol femminile, et altrettanto, / Resta à guardare e porto».

56

[LXXIII, 6] *Stimando, che trovar dovesse inciampo* : → <E>ra(n) certi, non <c>he stimava(n).

57

[LXXIV, 3-4] *Ella dicea Prima v'ho a por la vita, / Che v'habbiate a por voi la libertade* : → <E> tu la vita <prim>a noi la lib(ertat)e.

58

[LXXIV, 5-6] *spada addita* : → <M>a se gl'altri <vo>lea(n) la pugna?

59

[LXXV, 3] *potero i* : ← Potero.

60

[LXXVII] : ← E nella fontana non li som(m)erse?^e

61

[LXXX, 5-6] *Vuol ch'è le leggi inanzi di quel regno, / Ch'è la sua cortesia sia contraffatto* : → Et le don(n)e lasciò?

62

[LXXXI, 5-6] *L' havea pur dianzi al di smontar di nave / Per la più salda in molte antenne eletta* : → Et haveano ta(n)te antenne in nave?

63

[LXXXV, 4] *insin all'elsa tinse* : ← Che cosa tinse <?> non si parl<a> di brando.

64

[XC, 1-4] *Che ti ripossi insino al giorno nuovo, / [*] / Che travagliato e lasso esser ti credo* : → Et le <l>eggi va<d>ano.

65

[XCII, 3] *fe l'eletta* : → Tasso c. 6 st. 38.¹²

66

[XCVI, 3] *mena* : ← Menano.

67

[C, 2] *non ho lasciato* : → Non ha voluto lei.

68

[C, 8] *Che non volesse tor quel ch'io gli offersi* : → W 2 sopra.

69

[CII, 7-8] *Torni pur sopra à la spietata legge / Del sesso femminil, che 'l loco regge* : ↑ Questo parlar dovette farsi ascoltando le circostanti. perché dunq(ue) biasmar la legge di quelle?^f

^a Il numero del canto e in parte quello dei vv. sono caduti.

^b A lato della postilla, scritta sul m. sup. del testo, c'è un segno convenzionale (x) che rimanda a «patienza» del v. 2, accanto a cui se ne trova un altro identico.

^c Parte cancellata a penna a partire da «non». Ultima parola non leggibile.

^d «che comanda» è cancellato da un tratto di penna.

^e Postilla cancellata dall'autore.

^f Accanto alla postilla, scritta al m. inf. della carte, si trova un segno convenzionale (x), che rimanda ai vv. 7-8 della stanza 102, accanto ai quali si trova lo stesso segno.

¹² Il paragone tra lo scontro di Marfisa con due pagani è imposto con una scena di duello tra Tancredi e Argante: «Tacque; e 'l pagano, al sofferir poco uso, / morde le labra e di furor si strugge. / Risponder vuol, ma il suono esce confuso / sì come strido d'animal che rugge; / o come apre le nubi ond'egli è chiuso / impetuoso il fulmine, e se 'n fugge, / così pareva a forza ogni suo detto / tonando uscir da l'infiammato petto» (*G.L.*, VI 38).

Canto XX

1

[I, 1] *Le donne antique hanno mirabil cose* : → Vorrebbe cattar la benivoglia(n)za delle don(n)e.

2

[I-III, 4] : → Vanità morale.^a

3

[IV, 7] *Io son (disse) Marfisa* : → <D> arrogantia non di altro.

4

[V, 4] *Habbia de la mia stirpe il nome in pronto* : ← Et non so chi tu sia.

5

[VII, 3-4] *Son diece mesi, ò più, [...] / Che tutti i giorni, e tutte l'hore noto* : ← Parla in dubbio de i mesi e nota l'hore.

6

[VII, 7-8] *Argilon da Melibea / Con diece cavalier* : ← Du(n)q(ue) 11.

7

[IX, 5] *Più volte la cagione* : ← Vedi se costoro cercano la cagione.

8

[X, 1-4] : ↓ Osserva il te(m)po di Troia et q(uan)to d'hora, et pur vivea una delle prime.^b

9

[XXI, 2] *stipendio* : → <A>d altri?

10

[XXIV, 4] *Di ch'eran degne l'opere lor prave* : → Prave conosce et <co>nsiglia così?

11

[XXXIV, 7-8] *Tra loro al fine una Orontea levosse, / Ch'origine traeva dal Re Minosse* : → <...>i bene.

12

[XXV, 2-4] *c'havea meno errato, / Amato havea Falanto, e à lui polzella / Datasi, e per lui il padre havea lasciato* : ← Et havea meno errato.

13

[XXX, 7-8] *e statuito / Ad ogni lor decina fu un marito* : → Ogni 10 un marito.

14

[XXXIII, 6-8] *E à chi li porta, dicono, che prenda / Femine, se à baratto haver ne puote, / Se nò, non torni almen con le man vote* : → Heroico.

15

[XLIV, 7-8] *benche sia poco / Difficile ottener sia in questo loco* : → <Ha>ver pratica <d>' altri luochi.

16, 17

[XLV, 5-7] *quando incontro io venga / A diece armato; di tal cor mi sento, / Che la vita ho speranza di salvarme* : ← S(pro)posito. ; ← Ad q(ui)d q(uest)o per morir da cavaliere? St. 41.¹

18

[XLVI, 4] *mai non sanabil* : ← Si sanò.

19

[XLVII, 8] *Che regni il vile [...] chi ha valor* : ← A(n)zi sì <?>

20

[XLIX, 2] *s'offerisca* : ← Sofferisca.

21

¹ Lì sottolinea i vv. 5-8: «Ma che da Cavaliere, ò tristo, ò buono / Ch'io sia, possa morir con l'arme in mani, / E non come dannato per giudicio, / O come animal brutto in sacrificio».

[L, 2] *ci mosse* : → Come, ci mosse, se tutte le p(rim)e eran morte eccetto Oro(n)tea? St. 38.²

22

[LIII, 5] *proponga altri partiti* : → S'am(m)ettono?

23

[LIV, 3-5] *Ma la madre Orontea* : ↑ Veram(ent)e non si vede con che apparenza si potesse risponder a q(uest)e ragioni.

24

[LV, 3-4] *Fu ne i cor de le giovani di tanto, / Ch'erano in quel consiglio, e di tal pondo* : ← Perché lo lasciavano metter a rischio di morte? Et non salvarlo.

25

[LVI, 4] *diece Donne buono, e non di cento* : ← Io cerco se era necess(ari)o che ogni notte fosse ad uso d<i> dieci, o pur solo la p(rim)a perché per u<na> volta si po<ssa> riuscire non più.

26

[LVI, 8] *E l'uno appresso [...] piazza uccise* : → Non tutti insieme?

27

[LIX, 5] *Sia del femineo stuol principe e guida* : ← Inveris(im)i le, ch<e> le don(n)e voless(er)o dar il p<rin>cipato ad huo<mo>. Chi cercò q(uest)o?

28

[LIX, 7-8] *Con la qual regni fin ch'un altro arrivi* : ← Se molti uccisori di 10 fossero venu<ti> non an(n)ichillavano gl'huomini?

29

[LXI, 7-8] *Così fossi io con lui morto in quel giorno / Prima, che viver servo in tanto scorno* : → Perché non <s>i potea mo<...> co(n) diece, ne' quali non fosse q(uest)o Elbanio? Et Marfisa <s>e(n)za Guid(on)e? <Per> che era(n) (pre)cisi? Dove è la legge?

² Lì sottolinea al v.1 «Orontea vivea ancora».

30

[LXII, 4] *sua* : ← Sua?

31

[LXII, 6] *privo sia di libertade* : ← Co(n)tra il sua.

32

[LXVII, 7-8] *ne more esso, / Si che 'l ben d'uno è il mal de l'altro espresso* : ← Bramò morire st. 64 65.³

33

[LXVIII, 4, 8] *lor schivi, / [...] / fien schiavi, et ella uccisa* : ← Perché?

34

[LXX, 1-2] *Vientene insieme. / Con noi; ch'à viva forza usciрем quinci* : → St. 76.

35

[LXXII, 5-7] *diece mila in piazza conto / Del popol femminile, et altrettanto, / Resta à guardare e porto* : → Ta(n)te so(n) se va(n) al porto? Contra c. 19 st. 65.⁴

36

[LXXIII, 3-4] *E sieno più de l'anime ribelle, / Ch'uscir del cielo con lor perpetuo scorno* : → Et è Pagana.

37

[LXXIV, 7-8] *Del cui perfetto amor fatto ho sovente / Più prova ancor, ch'io non farò al presente* : → Qual potè esser q(uest)a magg(ior) Prova? Et dice, sovente.

38, 39

³ Sottolinea «bramò morire», st. 64, 8.

⁴ Lì sottolinea « Che fur sei mila femine sù 'l porto», v. 3.

[LXXVI, 2] *e Galeotti* : ← Non era<n> messi alle st<ette> costoro sin c<he> durava i<l> duello? ; ← E q(uest)o non è il <val>letto di Marf(isa)? St. 70.

40

[LXXVII, 2] *Ch'io son per me d'uscire di qui sicura* : ← Come è brav<issi>ma combatt<ente> perché esse(n)d<o> venuta c<on> huomini, n<on> vuole abba(n)d<onar>li? Se fosse sola? <...>

41

[LXXVIII, 5-6] *Ma con cost [...] / Non ci vo d'essi haver più privilegio* : ← Quasi che s<e> fosse venu<ta> sola, v<o>lea restar, la gener<osa>.

42

[LXXIX, 3-4] *C'havea al periglio de'compagni (quando / Potria loro il suo ardir tornare in duolo)* : ← Se lei sola p<uò> uccider tutte, ch<e> dan(n)o puon haverne i co(m)pag<ni> st. 77.

43

[LXXX, 5-8] *una nave, [...] / E v'arrecò le sue più ricche spoglie, / Fingendo di voler al novo albore / Con le compagne uscire in corso fuore* : → <S>usa perché s'ametta <l>e spoglie. Galante.

44

[LXXXI, 4] *E i Galeotti, ch'eran mezi nudi* : → Galeotti in Nave? C. 19 st. 41.⁵

45

[LXXXII, 7-8] *Come ape del suo claustro empie la foglia / Che mutar regno al novo tempo voglia* : → <A>pplica bene.

46

[LXXXIV, 6] *Lo diede* : → <Al>lor si po<te>a fuggire <ad> altra hora? per altra via?

47

[LXXXVI, 6] *morte* : ← Di morte?

⁵ Lì aveva sottolineato il v. 3: «Fin che accadesse alcuna nave buona».

48

[LXXXVIII, 8] *Non che lasci la guardia de la porta* : ← Non però l'apre.

49

[LXXXIX, 8] *spaventato* : ← Spave(n)tevole.⁶

50

[XC, 2] *Surge [...]* *fuggir procaccia* : → Fugge.

51

[XCIII, 1-2] *Così noceva a i suoi, come à gli strani / La forza, che nel corno era incantata* : → Perché non noceva ad Ast<olfo>?

52

[XCIV, 1-2] *Chi scese al mare, e chi poggiò su al monte, / E chi tra i boschi ad occultar si venne* : → Le porte come furo aperte? Co(n)sid(era) bene.

53

[XCV, 1-5] *Marfisa, e 'l buon Guidone, e duo fratelli, / [*] / Ove Aleria trovar* : ← Questa fuga fu un a<n>dar raggionevole, <et> simile a que<llo> dell'altr<ro> che si ve<de> st. 88, 89.

54

[XCV, 7-8] *Quindi poi che in gran fretta gli raccolse, / Diè i temi à l'acqua, et ogni vela sciolse* : → Ella non temea? Sì, perché anche gl'altri et si teme sol qua(n)to si sente st. 99.

55

[XCVI, 5] *viltade* : ← Oh troppo. A(n)ch<e> Marfisa sarebbe vile. S'escusa per l'inca(n)<to>.

56

[XCVIII, 8] *Ch'al mar fuggian, tremando di paura* : ← St. sup(erior)e ha detto, ch<e> era(n) lontani in al<...> hoggi u<...>.

⁶ Le edizioni moderne di Segre e di Bigi portano «spaventoso».

57

[CI, 2-3] *lasciato havea [...]* / *Dio ringratiando, che 'l pelago corse* : → In salvo? Non è suo Pa<tr>ia? C. 18 st. 135.⁷

58

[CII, 1-2] *Quivi non era Bradamante allora, / C'haver solea governo del paese* : → <H>ora è don(n)a <d>i pubblici go<v>erni, hor non <p>uò parlar di <spo>oso, et è dal <R>e ascosta. <Et> si fa cen <pu>r di lei, co<m>e di una <p>uttina.

59

[CIII, 1-2] *Dicendo, che lodevole non era, / Ch'andasser tanti cavalieri insieme* : → <Et> non perche <e>ra pagana?

60

[CIV, 1] *Nessun de gli altri fu di quel pensiero* : → L'altri era(n) timidi?

61, 62

[CV, 8] *Una costuma ria li fe giurare* : → Et che forza ha q(uest)o giuram(ent)o con (Christia)ni? ; ← Era costume, et non anc(or)a mai servato?

63

[CVII, 6] *Per le cagion, che poi vi saran conte*⁸ : ← Qua(n)do?

64

[CIX, 4] *fiumicel* : ← Torrente sop(r)a.

65, 66

[CX, 6-8] *Ma d'altiero sembante, e poco grato. / Tutta d'orgoglio, e di fastidio piena, / Del cavalier più degna che la mena* : → <...>^c dice vezzosa. ; ← Declaret.

⁷ «Per loro, e pei cavalli s'accordaro / Con un vecchio patron, ch'era da Luna» (XVIII 135, 3-4).

⁸ La sottolineatura è cancellata perché rappresenta una svista di Tassoni. Le ragioni di Gabrina saranno effettivamente chiarite.

67

[CXI, 4] *Bradamante gittò nel cavo speco* : → Oraculo. Chi non ha <l>etto, non intende.

68

[CXIII, 1-4] *E si come vezzosa era, e mal'usa. / [*] / Di non la motteggiar con beffe, e risa* : → Et era piena di fastidio st. 110.

69

[CXIV, 2-4] *Con patto di poi torre à lei la gonna, / E il palafren, c'havra, se da cavallo / Gittava il cavalier, di chi era donna* : → Et Marfisa che cosa volea giocar contra questo cavallo et gon(n)a?

70

[CXV, 1] *Marfisa incontra una gran lancia afferra* : ← Co(n) Gabr(in)a in groppa.

71

[CXV, 6-8] *Fe trarre [...] / fe torre / [...] fe il tutto* : ← Da chi? A st. 110 co(n) Pinabello v'è un solo scu<diero> et Marfisa è sola st. 104. Lo scud(ier)o è ver(isimi)l<e> che badasse al caduto Padrone.

72

[CXVI, 5] *Indi al preso camin con lei si volse* : ← Che volea far s(pro)posito.

73

[CXVII, 2] *Che venia in fretta galoppando solo* : ← Alla ve(n)tura un cap(itan)o d'honore.

74, 75

[CXVII, 7-8] *Di non haver potuto far vendetta / D'un che gli havea gran cortesia interdetta* : → D(e)claret; ← Non correa (p)er farla? Galoppa.

76

[CXVIII, 1-2] : ← Potero mand<ar>e fì<n> dove e cosa Ze<r>bino? E perché poi?

77

[CXVIII, 8] *Fin che l'ira e il furor gli uscì del petto* : ← perche come adesso fuor d(e)l<la> selva?

78

[CXIX, 1] *ancor che Zerbin fosse irato* : → Co(n)tra il v(er)so a(n)tec(edent)e.

79

[CXIX, 8] *chi te la invidi* : ← A(n)zi è bene l'ess<er> invidiato.

80

[CXX, 2] *più* : → Più che?

81

[CXX, 3] *E pareva così ornata una Bertuccia* : → C. 23 st. 94 ide(m).⁹

82

[CXX, 7-8] *Ch'a donna non si fa maggior dispetto, / Che quando, o vecchia, o brutta li vien detto* : → <C>hi gl' ha d(e)tto rutta, o vecchia?

83

[CXXI, 1-2] *Mostrò turbarsi l'inclita donzella / Per prenderne piacer, come si prese* : → Marfisa <f>inge per pigliarsi <pi>acer, et a st. <1>13, s'adira co(n)<u>na don(n)a poi?

82

[CXXI, 8] *non scese* : ← Q(uan)d(o) non partì?

83

[CXXIII, 1-2] *Se in altro conto haver vuoi a far meco, / Di quel, ch'io vaglio, son per farti mostra* : → (Pro)posito.¹⁰

84

[CXXIII, 6] *Non vo partir tanta amicitia (n)ostra* : → Non la conosce.

⁹ Lì sottolinea al v. 4: «a un Bertuccione i viso».

¹⁰ Forse c'era una s iniziale caduta. Generalmente difatti Tassoni scrive "spropósito".

85

[CXXIV, 5-8] *Non so a ch'effetto / L'huom si metta a periglio, e si tormenti / Per riportarne una vittoria poi, / Che giovi al vinto, e 'l vincitore annoi* : → <C>o(n)fronta q(uest)a <r>isp(ost)a fredda <c>on l'anter(ior)e.

86, 87

[CXXV, 5-8] *Ma, s'io te vinco, a forza te la dono / [*] / Compagnia sempre, ovunque andar le piace* : ↓ Coglier la vecchia <...>^d ← <...> d'este paole non s'adirò la vecchia? S'<...> ma(n)co sol<...>.

88

[CXXVI, 1-6] : ← E dove hebbe la(n)cia Zerbino?

89

[CXXVII, 4] *E a perpetuo scorno se lo tenne* : ← Lo tiene a scorno e q(uant)o più <...> generoso?

90

[CXXVIII, 1] *in sella* : ← Ad q(ui)d?

91

[CXXIX, 2] *Per la foresta, e subito s'imbosca* : ← Andar dove?

92

[CXXIX, 6] *Onde fa che lo 'ncede, e che l'attosca* : ← Non lo attoscava più se(n)za aggiunger nella st. seg(uent)e il valor di quella?

93, 94

[CXXX, 1-4] *Per suo valor costei debitamente / [*] / Per assaggiare i paladin di Francia* : → Se Marfisa havea dette q(uest)e cose alla vecchia fu viltà al(trimente)¹¹ o(n)de <lo> sa l<e>i? <C>he st<ava> <...> et venuta a questo effetto?^e ; ← Usurpa?

95

¹¹ Cappelli: Alr = alter. Probabilmente sta per "altrimenti".

[CXXXI, 1-4] *Monta a cavallo, e se stesso rampogna, / [*] / Di stimularlo, e di più dargli angosce* : → Non teme se lo irrita che farà di lei stra<z>io? Forse sì fida nella sua parola, dona associata co(n) malandrini?

96

[CXXXII, 3-6] *Colei, che fu sopra le belle bella, / [*] / Si debba por costei, c'hora mi dai?* : → D<o>vea esser <...> di costei et la scherniva?¹²

97

[CXXXIII, 4] *à gli augei* : → Che augei?

98

[CXXXIV, 6] *per quel c'hora dicea* : → Q(uest)o se(n)tia.

99

[CXXXIV, 7] *S'avide* : → Come? Non la nominò pure. Urgasi memoria, che sopra si dice Zerbino esser seguito dalla sua compagnia. Né se ne parla più. Canto 19 stanza 16.¹³

100

[CXXXV, 3-4] *che d'amor ferito* : ← Oraculo.

101

[CXXXVI, 1-2] *E si spesso dipinto di Zerbino / Le havea il bel viso, e le fattezze conte* : ← S'int(e)n(dea di pittura?

102

[CXXXVII, 6] *lo rallegrar* : ← Non ha q(uest)a forza il verbo.

103

[CXXXVIII, 5-6] *Ma più tosto, che dirtelo, torrei, / Che mi strozzassi, ò fessi in mille pezzi* : ← Lo imita così <?>

¹² Il testo è lacero, ma il senso si può ricostruire. Zerbino si lamenta platealmente della compagnia impostagli di Gabrina. Tassoni si chiede se sia sensato, dovendo accompagnarsi alla donna ed essendone il custode, parlarne ad alta voce tanto male in sua presenza.

¹³ «Seguono gli Scotti ove la guida loro / per l'alta selva alto disdefno mena» (XIX 16, 1-2).

104

[CXXXIX] *Come il mastin, che con furor s'aventa / [*] / Che morta piange, li sa dir n(ovell)a* : ← Era mo<lto> facile a credere q<uesto> Zerbin<o>. Come s'imaginò che la vecchia <sa>pesse chi e<ra> colei per cui sosp<irava> non si nom<inasse> Isabella, né dà al<cun> indicio, et crede? E<t> come alla prima.

105, 106

[CXL, 7-8] *Non è Isabella, come credi morta, / Ma viva si, ch'à morti invidia porta* : → Non vuol dir niente, et dice tutto benche falso! Du(n)q(ue) o Zerb(in)o <d>eve non cred(er)e ha l'int(e)n(to) <e>t s'ella dice non <v>oler dirlo perché <p>arla? Dato <c>he tace del <l>oco, et altri <p>articolari. ; → Fece il tutto per sé.^f

107, 108

[CXLIII, 3-4] *Per quel, ch'udito havea, tanto geloso / Che non trovava il cor nel petto loco* : → Bello. ; ← Cr<e>dea tu<tt>o.

109

[CXLIII, 7-8] *Ma non poteva andar più che volesse* : ← A chi era più tenuto?

110

[CXLIII, 8] *lo promesse* : ← (Pro)mise.

^a C'è un lungo tratto di penna al margine di questi versi ai quali si riferisce la postilla.

^b Postilla cancellata dall'autore.

^c Lacero.

^d In questa postilla e nella successiva ci sono diversi punti caduti per lacerazione della carta.

^e La postilla è in parte lacera.

^f Cancellato.

Canto XXI

1

[I, 2] *né così legno chiodo* : → Oraculo.

2, 3

[I, 5-8] *né da gli antichi par, che si dipinga / [*] / Ch'un sol punto, un sol neo la può far brutta* : → <I>n co(n)fi(r)mat(ion)e del suprad(ett)o bisognava ad <d>ur esse(m)pio <d>i stringer. <O>ltre che, si <p>uò far brutto <i>l velo, che è bia(n)co non la fè.¹ ; ← Q(uest)o stringe.

4

[III, 1-3] *cavalier* : → Figlio di re <c>avall(ier)o s'avi<l>isce.

5

[III, 4] *Quando si tolse dal proprio camino* : → <Q>ual era il<s>uo camino?

6

[III, 7-8] *ma potea / Più, che 'l disio, quel che promesso havea* : → <E>t la fè data a Carlo? <È> nulla?

7

[IV, 3] *Né le fa motto* : ← Co(n)tra c. 20 st. 133. 134. 132.²

8

[IV, 5-6] *che poi fu quel silentio rotto, / che al mondo il Sol mostrò le rote estreme* : ← Scius st. 144.³

¹ La nota di Bigi alla stanza proemiale del XXI canto recita: «Le riflessioni contenute in questo proemio vertono sul carattere di indissolubilità che è proprio della "fede", cioè della fedeltà, e in particolare di quella alla parola data». Tassoni discute sul modo in cui è resa l'immagine tradizionale, prima annotando "oraculo", spesso usato per bollare versi incomprensibili, poi scrivendo che bisognava continuare sulla metafora della fune che stringe (v. 1) anche nella seconda metà dell'ottava ed infine discutendo sull'efficacia della metafora del velo bianco, che una sola macchia può guastare in modo indelebile.

² In quelle stanze Zerbino si produce in un'apostrofe alla Fortuna.

³ Nella stanza citata del canto precedente il silenzio è rotto a metà giornata: «Ma poi ch'al mezzodì volse le spalle / il vago sol, fu il lor silenzio rotto».

9

[VI, 3] *Ucciso ad essa haveva il padre innocente* : ← Fu heri questo?

10

[VII, 1-4] *Come più presso il Cavalier si specchia / [*] / Gridò, con voce minacciosa e fiera* : ← Non osservò né motteggiò sopra il vestito di lei?

11

[VIII, 7-8] *egli gentile* : ← Per il detto di Gab(rin)a egli è trad(ito)re non gentile. Né per altro tu lo conosci.

12

[X, 3] *Ma la sua debil lancia andò in fracasso*: → Bisogna che a quei te(m)pi le lance si troncassero per ogni la.

13

[XI, 3] *E levò l'elmo da lo smorto viso* : → Non si smossero i scudieri di Hermon(id)e st. 67.⁴

14

[XII, 6] *di costei mi* : → Non co(n)tra costei?

15

[XIII, 2] *ma del contrario temo* : → E pure narra(n)do usa si(mi)litudini, et digress(ioni) non necessarie.

16

[XV, 4] *E le* : ← E la soffia.

17

[XV, 7-8] *E volse ogni pensiero, ogni desio / D'acquistar per amante il fratel mio* : ← Historia di Giuseppe st <...>.⁵

⁴ «Intanto duo scudier che seco aveva, / fatto una bara avean di rami grossi» (XXI 67, 5-6).

⁵ Il riferimento è ovviamente all'episodio biblico dell'invaghimento della moglie di Putifarre per Giuseppe, con il conseguente imprigionamento di lui.

18

[XVI, 2] *d'infamato* : ← Aggiunto indebito in qu(est)o cas<o>.

19

[XVI, 5-6] *Che, quanto appar fuor de lo scoglio Alpino, / Tanto sotterra ha le radici* : ← Verg(ilio).

20

[XVI, 8] *Nido di [...]* *infandi* : ← Il fratello?

21

[XVII, 1] *cavalier'ardito* : ↔ Inusitato.

22

[XVII, 2] *Che cerca briga* : ← È pazz<ia> il cercar brig<a>.

23

[XVIII, 3] *ata a tentar venne* : ← Se non ci fu come ve andò più t<ardi>.

24

[XXII, 2-4] *Cho commesso [...]* / *Celar nol posso a la mia conscientia. / L'alma, che sente il suo peccato immondo* : → E pure <s>i scusa di non haver peccato.

25

[XXIII, 4] *lo spirto immacolato e bianco* : → <Lo> spirto immacolato <e>t la con<sc>ie(n)tia no? <S>t. seg(uent)e.

26

[XXV, 1-2] *E, come quel, c'havea il paese noto / Lo giunse, che non fu troppo lontano* : ← Che giova q(uest)o se non sa qual via tenga?

27

[XXV, 5] *E brevemente* : ← Che vuol dire?

28

[XXVI, 2-3] *Et à l'usanza amico; / Si, c'hebbe il fratel mio poco ritegno* : ← Co(m)batté? Non par venir e anzi dovea volgersi a sgannarlo o dir habbi prig(ion)e se(n)za pugna.

29

[XXVII, 4] *e me tu amavi certo* : ← Freddo.

30

[XXVIII, 2-4] *Che le mie man più nel tuo [...] / Così dicendo, fece su 'l cavallo / Di verdi rami un barra comporre* : ← E pur si tace.

31

[XXXIII, 4] *poco gradita* : → Non conosciuta.

32

[XXXV, 3] *Di che* : ← Esse(n)do su la mi<a> bottega etc.

33

[XXXVII, 7-8] *E con mutate insegne al novo albore / Senza vederlo alcun, sempre esce fuore* : ← Non può star den<tro> ascoso? perché esc<e>?

34

[XXXVIII, 1-2] *Se ne va in questa, e in quella parte errando / E volteggiando al suo castello intorno* : ← Gara di due mastin<i>.

35

[XXXVIII, 8] *l'infedel* : ← Fida in quest<a>.

36

[XXXIX, 1] *Crede ciascun, fuor che l'iniqua moglie* : ← Se le<i> sapea che l'una non era par<i> pur non creda a lei <...> co(n)venia che il creder è delle cose non cert<e>.

37

[XLI, 8] *D'appressarsi a tre miglia a questo muro* : → A st. 36 <n>o(n) accostava <a> dieci miglia, et hora che si deve essagerare <s>i dice a 3.⁶

38

[XLIV, 8] *Ma di qui aperta infamia mi risulta* : → <Pe>r che?

39

[XLVI, 7-8] *E fatto un segno, di ch'io l'ho avvertito / Io l'ho a tor dentro, che non sia sentito* : ← Q(uest)o secreto co(n)tra st. 44.

40

[XLVII, 5-6] *Così la moglie conducebbe parme / Il suo marito a la tremenda buca* : ← Che moglie?

41

[XLVIII, 4] *Castellano* : ← Il signore.

42

[LIII, 1-3] *Come ne l'alto mar legno talhora, / Che da duo venti sia percosso e vinto / [...] uno inanzi* : → Parlava ferito in mare.

43

[LIV, 2] *Oltre il morir, del fine infame e sozzo* : → Non fu sozzo? St. seg(uent)e (verso) ult(imo).⁷

44, 45

[LV, 2-4] *Prometter fece con mille scongiuri / Che faria di Gabrina il voler tutto, / Se di quel loco si partian sicuri* : → Dapoi il partire ; ← Quel che non curava la prigion per l'amico ho<r> per u(n) periglio b<ut>ta la fam<a> sua et offe(n)d<e> la memoria d(e)ll'ami<co>.

46

[LV, 5] *e poi lasciar quei muri* : → A(n)zi il partire.

⁶ Tassoni sottolinea: «Né s'accostava à diece miglia à quello» (XXI 36, 6)

⁷ «Di se lasciando in Grecia infamia e scorno». Sottolineato.

47

[LVI, 3] *Per far con sua gran noia empio guadagno* : → L'uccise per questo?

48

[LX, 2] *Venia col toscò in mano il vecchio ingiusto* : → <E>ra spetiale?

49

[LXI, 4] *c'ho tanto amato* : → Non amo?

50

[LXII, 3-4] *La brevità del tempo si l'opresse, / Che pensar non potè, che meglio fora* : → <Et> non havea <s>cura, ché le medic(in)e salu<tar>i a gl'egri <so>no dan(n)ose <a>' sani?

51

[LXIII, 7] *Odi di somma audacia esempio raro* : → Di empietà.

52

[LXIV, 5] *Ma da Gabrina non li fu concesso* : → <Per>ciò potesse <co>prir il tutto?

53

[LXVII, 1-4] : ← Et è possib(il)e che un ferito a morte cicalasse tanto?

54, 55, 56

[LXIX, 7-8] *Gabrina tenne sempre gli occhi bassi / Perché non ben risposta al vero dassi* : ← Quella ta(n)to ardita co(n) Argeo et in tutta la sop(radet)ta si staria? ; ↑ Volea dir, che non si contradice, perché risponder si può. ; ↑ Non potea coma(n)dar a Zerbino che partisise senza ascoltarlo?

57

[LXX, 2] *Al già promesso debito viaggio* : → Dove?

58

[LXXI, 8] *per mezo il bosco antico* : ← Qual bosco?

59, 60

[LXXII, 6-8] *Verso il rumore in gran fretta si mosse / Non fu Gabrina lenta a seguirlo / Di quel, ch'avenne, à l'altro Canto io parlo : ← Gabrina co(m)a(n)dava che cerca<sse> queste brighe. ; ↑ A l'altro ca(n)to non dice avenime(n)to alc(un)o. Di questo solo, che trovò un morto; et lì resta.*

Canto XXII

1

[I, 1-6] *Cortesi donne, e grate al nostr amante, / [*] / Quando contra Gabrina fui sì ardente* : → <Al>to <pro>emio.

2

[III, 8] *grido* : → Sol grido? Vedi sop(r)a c. 21 st. 72.¹

3

[IV, 2] *il grido* : → Pur solo.

4

[V, 3] *il popolo infedele* : → Et fedele a(n)<zi> di fede q(u)i parla.

5

[V, 6] *con grave scorno* : ← Che scorno?

6

[VI, 8] *e il Reno* : ← È paese <?>.²

7

[VIII, 5] *d'andar subito in Francia si dispose* : ← Q(ua)nto è che si <dis>pose di a(n)dar<e> a che bada? Vedi c. 15 st <91> et c. 18 st. 7<3>.³

8

¹ «Udirono gridi, e strepiti, e percosse; / Che faceano segno di battaglia fiera» (XXI 72, 2-3).

² Il postillatore è sempre attento all'uso dei termini ed al loro accostamento. Nell'ottava elenca tutti paesi, a cui associa il Reno («i Moravi e i Boemi passò in meno / di venti giorni, e la Francofonia e il Reno», v. 8). Dunque la nota si domanda ironicamente se anche il Reno è un paese.

³ «Nè bisognavan stimoli, nè sproni: / Che per difender de la Santa chiesta / E del romano Imperio le ragioni / Lasciasse le battaglie d'Oriente; / E cercassino honor ne la lor gente» (XV 91, 5-8). I vv. 5-6 sono sottolineati. «Ma prima pregò il Duca, che tardasse / L'andata in Francia, et al paterno hostello» (XVIII 73, 4-5). Lì postilla: <N>o(n) volea a(n)dar <da> Carlo? C. 15 st. 91».

[XIV, 3-4] *il qual lo scudo impaccia / l'elmo e l'altre arme* : → <O>raculo.
<Lo> scudo <...> star all'arcione <l'> elmo badò di pigliarlo <et> portarlo se
l'havea tratto? St. 11.⁴

9

[XIV, 5-6] *e tutta quella traccia / Che fin qui avea seguita* : ← Se l'ha seguita è
giu(n)to al fine non è dileguata. Traccia è pedata, e via.

10

[XV, 4] *di sua fatica nulla si prevale* : ← No? Non s'af<fa>tica per q(uant)o
vedi il seg(guent)e et p(rim)o <verso> della st. 16?

11

[XVII, 1] *era diffuso* : ← Ta(n)ta robba?

12

[XVII, 7-8] *E levata la pietra, ov'è sepolto, / Per lui sarà il palazzo in fumo
sciolto* : ← Diffusam(ent)e si describe tutto. Gra(n) robba.

13

[XVIII, 5] *Come Atlante le man vede vicine* : ← Non vide p(rim)a il libro?

14

[XIX, 3] *ad altri un villan parve* : ← Astolfo parve villano a se stesso? S'odiò?

15

[XXI, 4-5] *vanno i Cavalier fuggendo. / Non meno al Negromante fuggir tocca*
: → Fuggono tutti il corno.

16

[XXII, 4] *E seguio i patron per varri calli* : → Non giudicio fuggono.

17

[XXIV, 3-4] *che 'l Negromante Moro / Per mandarlo ad Alcuna gli havea dato*
: → Glilo diè lui?

⁴ «Si trasse l'elmo da la fronte» (st. 11, 6).

18

[XXV, 4] *scorno* : ← Che scorno?^a

19

[XXVI, 3] *Che per cercar la terra, e il mar, secondo* : ← A(n)derà a Carlo, che sa<rà> u(n) piacere st <8>.⁵

20

[XXVI, 6] *venia questo Ippogrifo a sesta* : ← Venir a sesta.

21

[XXVII, 6] *il capo vano* : ← Capovano.

22

[XXVIII, 5-6] *Che de i destrier, che in fuga erano corsi, / Quivi attaccati^b eran le briglie spesse* : ← E qua(n)te v<e> ne potean<o> essere?

23

[XXX, 5-6] *Tutto quel giorno, fin'a l'apparire / De l'altro, stette riguardando in vano* : → <C>osì aspetta <a>lla ve(n)tura <vi>aggio.

24

[XXXI, 8] *Tra lor non s'eran conosciuti ancora* : → Di che dan(n)o <s>arebbe <st>ato al <m>ago, che Rugg(ier)o et Brad(aman)te si <co>noscessero? <V>i saria(n) stati <p>iù co(n)te(n)ti.

25

[XXXII, 6] *Che più che rosa ne divien vermiglia* : ← Nota che effetti et come non si move.

26

[XXXIII, 1-2] *Tornaro ad iterar gli abbracciamenti / Mille fiate, et à tenerli stretti* : → <N>è si sa, che parole potes<se>ro usare.

⁵ Questa postilla si collega a quella della stanza 8 sulle deviazioni di percorso dei personaggi del poema.

27

[XXXIII, 7-8] *Tra lor non s'eran mai riconosciuti; / E tanti lieti giorni eran perduti* : ← Facea(n) di bello.

28, 29

[XXXIV] *disposta di far tutti / [*] / Al padre Amon ; ma prima si battezi* : → <C>he piaceri ; → <A>sciutta cosa. Et chi de' <pu>r fa di andare.

30

[XXXV, 2] *Viver Christiano per amor di questa* : ← Antepone la don(n)a a dio.

31

[XXXV, 6] *Data le havria la vita che li resta* : ← Era più?

32

[XXXV, 7-8] *Non che ne l'acqua (disse) ma nel foco / Per tuo amor porre il capo mi fia poco* : ← Non voleva altro, che bagnarsi il capo?

33

[XXXVI, 4-6] : ← Finiro(n) pur le cade(n)ze et chiuderà l'ottava.

34

[XXXVII, 1-2] *che sempre human, sempre cortese / Era a ciascun, ma più a le donne molto* : → Ecco la generosità di Ruggiero, che lascia il battesimo per compiacere una don(n)icciu<ola>.

35

[XXXVIII, 7] *Per la pietà, ch'a un giovanetto porto* : ← Portar pietà.

36

[XL, 3-4] *Venne un fedel del Re l'altr'hieri à nui / Che questi amanti fe pigliar nel letto* : → Così il Re hebbe cura d(e)l suo pri(m)o honore?

37

[XLI, 2-4] *Né cosa mi potrebbe più dolere, / Che faccia di sì bel giovine il danno* : → Dolersi.

38

[XLII, 5-6] *in tutto scema / Era di causa* : → Q(uant)o in (par)te?

39

[XLII, 7-8] *Parme, / Che in favor di costui sien le nostre 'arme* : → Si scorda il p(rim)o suo interesse della fede e di amore.

40

[XLVI, 6] *Che 'l termine d'un giorno saria poco* : ← E qua(n)do era ch'ella partì di là che strada hav<ea> fatta l'altr hieri <?> Scoperse, fu poi co(n)dan<nata> et co(n) te(m)p<o>.

41

[XLVII, 3] *Perché un castel de'Conti da Pontiero* : → Non sa il nome d(e)l castello et è vicina tanto?

42

[XVLII, 6] *A cavalieri, e à donne avventurose* : ← Non a quei d<el> paese?

43

[XLVIII, 1-2] *Quindi né cavalier, né donna possa / Che se ne vada senza ingiuria, e danni* : ← La do<nna> spera che que<sti> possano s<...>^c le guard<...> un Re, che dan(n)i va <...> e teme vincer i qua<...>.

44

[XLVIII, 8] : ↑ Brad(aman)te non sapea che Pinabello fu quel che la gettò nella grotta? Come non ne fè segno?^d

45, 46

[XLIX, 2-5] *vi vo narrare, / E sentirete se fu dritta, ò obliqua / Cagion, che i cavalier fece giurare* : ← Per^e ; ← Perder te(m)<po> inveris(imi)l<e>.

47

[L, 6] *e provò s'andava dritta, ò zoppa* : → <La> fece pas<seg>giare? Veggasi.

48

[LI, 2] *ingorda, e sitibonda* : → <N>on, et me(n) co(m)e?

49

[LI, 5-6] *Né giorno mai, né notte mai riposa, / [...] che non sia mai più gioconda* : → Chi non riposa? <P>inab(ell)o par no.

50

[LII, 8] *Et un Guidon Selvaggio giovenetto* : → <F>ratello di Brada<mante> non si dice altro? C. 20. st. 6 <et> st. 28.⁶

51

[LIV, 7-8] *E capitati vi sono infiniti, / Ch'a piè, e senz'arme se ne son partiti* : → <St. 5>3, di et poi non <si> sparse la fama di q(uest)o luoco?

52

[LV, 7] *se ciascun d'essi è così buono* : ← Che ha d(e)tto per mostrar q(uest)o?

53

[LVI, 2] *Che ne vieta ogni indugio, ogni dimore* : ← Et ta(n)to cicalasti?

54, 55, 56

[LVI, 6-7] *ma non è cosa da fare in un'hora, / Et è gran dubbio, che 'l giovine s'arda* : → Chi parla? Lui? No, che riposava. Lei? Me(n), che non le toglieva lei, ma faceva torle. ; ← St. 38 e' cerca ; ← Q(uest)o q(ui)d vis?

57, 58

[LVII, 4-5] *O la Fortuna, se non tocca à lui, / Ti fia per questa giostra manifesto*: ← La (pro)vide(n)za d'Aq(uilant)e. ; ← Volea una gran g<iostr>a

59

[LVIII, 1-2] *la Donzella / Si mise per la via, ch'era più corta* : ← Così erano stati fermi per ci<anci>e di niuno rilevo, c<...> la accuratez<za> .

60

⁶ «Disse Guidon, Più volte la cagione / Udita n'ho, dapoi che qui dimoro; / E vi sarà (secondo ch'io l'ho udita) / Da me, poi che v'aggrada riferita» (XX 6, 5-8).

[LIX, 3] *E quel venia gridando* : ← Fugirsi la strada, et il loco, co(n) l'aspetta, e restate.

61

[LIX, 7-8] *E contar loro incominciò di quello / Costume, che servir fa Pinabello* : ← Gridando se(m)pre eh?

62

[LX, 8] *La vita sol mai non ripara il danno* : → D(e)claret.

63

[LXII, 3-4] *C'habbiamo da passar ancor quel monte, / E qui non si può far troppo intervallo* : → Et sei venuta per far prova st. seg(uent)e.

64

[LXIII, 5] *potè impetrarlo* : → Se a(n)zi si metteano a co(m)batter, che cosa faceano i dife(n)sori?

65

[LXVII, 5-8] *Quel di Ruggiero, che i Demoni ignudi / Fece sudar, poco del colpo teme* : ← Neanc<he> il velo dell<o> scudo pot<ea> squarcia<r>.

66

[LXVIII, 7-8] *Si crede ch'anco impenetrabil fosse, / Poi ch'a questo incontrar nulla si mosse* : ← Pur fu penetrato il velo st. 85.⁷

67

[LXX, 5] *Convien chi ride, anco talhorsi lagni* : → <V>i stava(n) <v>olentieri?

68

[LXXII, 1] *Fornito à punto era l'ottavo mese* : → In q(uest)o spatio Rugg(ier)o andò <in> India, tornò, <v>ide il mo(n)do, <s>tette nel palazzo <di> Alc(in)a.

69

⁷ Lì sottolinea il primo verso : «Roppe il velo, e squarciò, che li copria».

[LXXV, 7] *Nulla al castel di questo ancor s'intende* : → Inveris(imi)le che i servi non mirino al sig(no)re d(e)l cast(ell)o.

70

[LXXXI, 5] *Dico quell'incantato, che splendea* : → Nol dicesti qui st. 68?

71

[LXXXIV, 2] *Lo tenea sotto un velo in modo ascoso* : → Questo velo dovea esse molto grosso. Et è di seta st. 87.

72

[LXXXVIII, 5-6] *Pensa, ch'andata sia [...] / A vietar, che quel giovine non pera* : ← Non è inc<redibile> che Bradamante fosse par<tita> senz<a> guida a imp(re)<sa?>.

73

[XC, 7-8] *Che ciò che vinsi mai, fu per favore / Diran, d'incanti, e non per mio valore* : → <Co>sì può dirsi di <O>rla(n)do et Feraù. <E>t d'armi <...>.

74

[XCI, 5-6] *Quivi l'armento a la calda hora estiva / Si ritraea, poi c'havea poeno il gozzo* : → Declara.

75

[XCII, 4-5] *Piglia una grossa pietra, e di gran pondo; / E la le lega a lo scudo* : → Che lo scudo <d>a sè non sa<r>ebbe ito <a>l fondo.

76

[XCIV, 4] *e lieve* : → <L>'acqua lieve.

77

[XCIV, 5] *e di splendor* : → Che cosa?

78

[XCIV, 7] *E di rumor* : → Che rumor?

79

[XCII, 2] *Strana aventura* : → Che ve(n)tura?

80

[XCIV, 6] *nuota* : ← Nuota?

81

[XCVIII, 6] *Che via trovasse* : ← La trovò ma non la conobbe?

^a Postilla cancellata dall'autore.

^b Il postillatore emenda l'errore correggendo in «attaccate».

^c In parte lacero.

^d Postilla cancellata a penna dall'autore. Un segno convenzionale accanto alla postilla al m. inf della carte (x) rimanda a st. 48 v. 8, dove se ne trova uno identico.

^e Tra “per” e “perder” c'è un tratto di penna, equivalente a quello che in genere il postillatore traccia per sancire lo stacco tra due postille scritte in prossimità.

Canto XXIII

I

[I, 4] *Morte, né danno, né ignominia ria* : → Che gradi segue?

2

[II, 4, 7] *le più volte [...] ciascuno* : → <L<e più vo<lte> et ciascuno?

3

[III, 7-8; IV, 1-2] *Quivi Altaripa era tra monti fieri / [*] // Anselmo, di ch'usci questo malvagio* : → Ad q(ui)d?

4

[V, 6-7] *dov'era spesso, e forte; / Dove più strano, e più solingo il bosco* : ← D(e)claret.

5

[VI, 3] *in su l'herbette nove* : ← D(e)l bosco strano, e spesso, e soling<o>.

6

[VI, 4-6] *Parte dovendo fin che l giorno arrivi; / Parte mirando hora Saturno, hor Giove, / Venere, e Marte, e gli altri erranti Divi* : ← E non mai stelle fisse et i piane<ti> si vedea(n) tutti.

7

[VII, 3-4] *l'ira. / L'ira, dicea, m'ha dal mio Amor disgiunta* : ← Sampogn<a>.¹

¹ I versi annotati hanno un tono elegiaco che potrebbe giustificare un riferimento alla *Sampogna* di Marino, pubblicata nel 1620, periodo in cui i due scrittori erano in contatto (cfr. M. Guglielminetti, *Tassoni e Marino*, cit.). In realtà non c'è nessun verso o brano della *Sampogna* che giustifichi un tale rimando intertestuale. A ciò si aggiunga che in caso di intertestualità con Tasso è sempre citato il canto ed ottava e che anche nel caso di citazione da altri autori, se ne cita sempre il nome e non l'opera. Inoltre nel postillato manca qualsiasi altra allusione a Marino o ad opere poetiche che non siano la *Liberata* e l'*Eneide*. È possibile, dunque, che la parola "sampogna" sia usata ironicamente per deridere il tono delle parole disperate di Bradamante, giudicato affettato. Un atteggiamento simile del postillatore si può riscontrare in tutti i lamenti di Bradamante.

8

[VIII, 3-4] *Il vento intanto de' sospiri, e l'acque / Di pianto facean pioggia, e di dolore* : ← I sosp<ir>i e l'acqu<a> fa(n) pioggia di pia<nto> e di dolore.

9

[IX, 4] *malvagio* : ← Perché malvag<io> faceva per be<ne>.

10

[X, 1-2] *A caso lo trovò, che fuor di testa / L'elmo allhor s'havea tratto il Paladino* : → Havea lasciato u(n) pazzo alla briglia <c>on l'elmo.

11

[XI, 5] *De la figlia del Duca di Dordona* : → Luntano.

12

[XII, 5-6] *Hormai, se de i pennati / Vo 'l paese cercar, troppo dimoro* : ← Che dice?

13

[XIV, 2-4] *che sì nel corso affretta, / Che, se scoccando l'arco movea / Si solea lasciar dietro la saetta* : → Che q(uest)e parole?

14

[XIV, 6-7] *Che vol, che à Mont'Alban glie le rimetta / Egli le serbi fin'al suo ritorno* : → <Ha> la la(n)cia <in> salvo, perché <l'> adoprerò du(n)q(ue) <po>i sempre Brad(aman)te che non sapea la virtù dell'inco(n)tro? C. 32 st. 48.²

15

[XVI, 1] *Salito Astolfo su 'l destrier volante* : ← Et ella non lo dissuade che ha visto il periglio di Rugg(ier)o?

15

[XX, 5] *Il qual la cima à un monticel corona* : → D(e)clara.

² «Tolse il destrier, ch'Astolfo haver solea, / E quella lancia d'or, che sol toccando / Cader di sella i cavalier facea. / [...] / Ella la tolse, non però sapendo / Che fosse del valor, ch'era, stupendo» (XXXII 48, 1-3; 7-8). Qui Tassoni commenta : «Dove l'ha detto più no(n) lo sapea».

16

[XXI, 4] *Né più le sarà lecito partire* : ← Perché? Dove è stata sin hora?

17, 18

[XXII, 8] *Né tempo di celarsi hebbe da lui* : ↑ O gra(n) fatica a celarsi armata ;
← Dovea esser celata p(rim)a.

19, 20

[XXIII, 6] *Con le grate accoglienze andaro inanti* : → Per parte di Marfisa? ;
← Dietro andaro.

21, 22

[XXIV, 4] *E fattone cercar per tutta Francia* : → Era forse fuggitiva? ; ← Non si nominava Brad(aman)te che havea gov(e)rni pubblici? C. 20 st. 102.³ Et che ha fama? C. 36 st. 14.⁴

23

[XXV, 2] *Ch'a Vallom* : ← Cavallo(m)br<osa>.⁵

24, 25

[XXV, 6-8] *per suo amor si battezzasse; / E poi venisse a far, quanto era detto, / Sì che si desse al matrimonio effetto* : → Dove venisse? Veggasi nel fine, se era buona da dir, voglio. ; ← Q(uest)a è la botta di quel, che credea per far piacer al Prome<sso>⁶

26

[XXVI, 8] *Eccetti Brigliador, soli, e Baiardo* : ← E Rabicano.

27

[XXVII, 1] : ← Scese su.^a

³ Lì sottolinea i vv. 1-2: «Quivi non era Bradamante allora, / C'haver solea governo del paese».

⁴ Lì sottolinea il v. 1: «Ella ha ben fama d'esser forte à pare».

⁵ *Divertissement* ottenuto giocando con il suono delle parole sottolineate.

⁶ «In proverbio. Ha dato la zampa della botta, di chi ha interamente guadagnato, e s'è impadronito dell' altrui grazia» (*Vocabolario della Crusca* 1612).

28

[XXVII, 5] *e à buone spese* : ← Dittio(n) plebe<a>.

29

[XXVII, 8] *lucido* : ← Lucido.

30

[XXXI, 6-8] *Di chi fosse il destrier, sol gli dicesse / [...] / che non tremasse al nome di Ruggiero* : → per esser più <f>acilm(ent)e scoperta eh?

31

[XXXIII, 4] *Ch'armato un piccol nano, e à piè seguia* : → <Eg>li è il seguito?

32

[XXXIII, 6] *l'eterna Hierarchia* : → La conosce? <no>n conosce dio.

33

[XXXIV, 5] *Ma torlo à una donzella li par fallo* : → Così generoso? Non è schifo ucciderle le <do>nzelle.

34

[XXXV, 1-4] *Deh ci fosse egli [...] / Che ti faria cangiar forse pensiero / Assai più di te Val chi lo cavalca / Né lo pareggia al mondo altro guerriero* : ← Come garrula. Havea imp(ressio)ne di ta(n)to sprezzo altrui?

35

[XXXVIII, 4] *E lo bestemmia sempre, e maledice* : ← Bestem(m)ia?

36, 37

[XL, 1-4] *Giaceva Pinabello in terra spento / [*] / Spade in sua morte si fossero unite* : → È morto et versa sa(n)gue? ; ← Generosità di Brad(aman)te. Pur si guardò da uccider Brunello per fuggir viltà.

38

[XL, 7-8] *A porsi in avventura, se potea / saper chi l'homicidio fatto havea* : → Che co<sa> ne toccava a Zerbino?

39

[XLI, 7-8] *che fu tra l'altre note / Quanto avara* : → Qua(n)to avara.

40

[XLV, 3] *fra duo monti in un sentiero stretto* : ← D(e)scrisse ma<i> sopra dice(n)do a piè d'u(n) mo(n)te st. <...>

41

[XLVI] *Dopo non molto la bara funebre / [*] / Era la faccia del misero patre* : ← Zerbin lasciò il cadavero solo, e<t> non incontrò alc(un)o che andasse a pigliarlo, et sì tosto giu(n)ge co(n) la pompa?

42

[XLVII, 4] *e ch'ogni età corrompe* : ← Come ogni età? Corro(m)pe.

43

[XLIX, 5] *E quel bel cinto si levò di gremio* : ↑← St. 41 era ta(n)to ava<ra> et così facilm(ent)e sì priva del ricco cin<to>. Dovea prima per<derlo> con la sol<a> parola. Co(n) altra spoglia me(n) ricca, che altr<i> ne tolse ancora st. 42.⁷

44, 45

[LI, 3] *le luci sparte* : → Non una. ; ← Non conosceva egli Orlando all'insegne? Era di sua ge(n)te. Se sì bastava scoprirsi per Zerb(in)o, che era vestito a nero.

46

[LII, 3-4] : → <V>i erano là 4 <c>he co(m)battero <c>o(n) Rugg(ier)o?

47

[LII, 7] *cavalier [...]* *capo chino* : → Il prence.

48

[LIII, 1-2] *spesso [...]* / *mai* : → <D>u(n)que se(m)(pre) mai non lascia.

⁷ Lì sottolinea «Fra l'altre spoglie un bel».

49

[LIII, 4-8] : → <N>o(n) fu guida alla <v>ia, ma fu la <v>ia stessa, et lo <...>portatore dello <sc>ampo.

50

[LIII, 6] *suo* [...] *li* : ← Li, suo.

51

[LV, 3-6] : ← Negasi l'opp(osizio)ne del Porcacchi nel fine se salta non dovea Isabella haverlo più sol di <...>. Et la gi<u>dica lasci<va> che Orla<n>do parlass<e> così co(n) Zerbino l'inno<cente>.⁸

52, 53

[LVIII, 4] *Rispose un* [...] *il più fido* : ← Forte ; ← U(n) et era capitano st. 63.

54

[LVIII, 8] *Orlando contra lui chinò la lancia* : ← Giostra co(n) costui?

55

[LIX, 5] *Sopra la destra guancia il ferro prese* : ← Declara.

56

[LX, 8] *N'uccise e mise in rotta più di cento* : → St. 62 <ne> uccide solo 80.⁹

57

[LXII, 4] *Dove a Zerbino tremava il cor nel seno* : → Viltà.

58

[LXIII, 5-6] *Zerbino gli occhi ad Isabella volse / che sopra il colle havea fatto soggiorno* : → Non lo inco(n)trò? <C>. 13, st. 44.¹⁰

⁸ Porcacchi nelle allegorie di inizio canto scrive: «In Zerbino difeso dal Conte Orlando dalla morte; si vede, che l'innocentia non è da Dio lasciata, perire a torto». Nel commento alla fine del canto, il poligrafo fa anche un lungo discorso sull'«errore di memoria» di Ariosto. Aveva detto che Zerbino e Orlando si incontravano sulla via, invece Orlando ed Isabella in questa stanza scorgono dall'alto del monte il cavaliere prigioniero.

⁹ «Di cento venti (che Turpin sottrasse / il conto) ottanta ne periro almeno» (XXIII 62, 1-2).

59

[LXIV, 1-2] *Quando apparir Zerbino si vide appresso / La Donna, che da lui fu amata tanto* : → Oraculo.

60

[LXIV, 5-6] *Com'un ghiaccio nel petto gli sia messo, / Sente dentro aggelarsi, e trema alquanto* : → Bello.

61

[LXVII, 5-6] *Vede la Donna il suo amatore in fronte; / E di subito gaudio si scolora* : ← Non l'ha visto p(rim)a. <Guar>dò lui lei st. 63 p<ur> si rimis<e> l'amo<re>. ¹¹

62

[LXX, 7-8] *Et ecco un Cavaliero, e una Donzella / lor sopr[...], ch'a pena erano in sella* : → <T>a(n)to suono?

63

[LXXI, 1-2] *Era questo guerrier quel Mandricardo, / Che dietro a Orlando in fretta si condusse* : → <È> q(uest)o il fiume <d>ove si trova <c>an. 14. st. 64? E v'è, che <n>o(n) l'accen(n)a, <t>ene(n)dolo nominato là? ¹²

64

[LXXII, 1-2] *Non sapea il Saracin però, che questo / Ch'egli seguia, fosse il Signor d'Anglante* : → <C>ome? Non <s>apea, che <quest>o era q(ue)llo <che> havea dato la <r>otta alli <...>, <et> di brem^e ? <È> veris(imi)le <c>he là non <si> nominasse <O>rlando?

65

¹⁰ Lì si dice: «E finalmente un cavallier per via, / che prigioniero era tratto, riscontraro» (XIII 44, 3-4), ma non si dice mai che l'incontro fosse diverso da come avviene.

¹¹ «Zerbin gli occhi ad Isabella volse». Sottolineato.

¹² «sopra un bel fiume, / Che con silenzio al mar va declinando, /ecc.» (XIV 64, 2-8). Lì postilla: «<C>onfro(n)ta <c>. 23. St. 67 <e>t poi 70 e 71». Il senso è: se è lo stesso fiume già nominato, perchè non dirlo?

[LXXIV, 6-7] *Per celarti [...] / fiero* : → <Per> celarti, et <fi>ero, pugna<t>o.
Poi era <c>erto tutto nell'arme Orlando, che solo la st. seg(uento) si leva
l'elmo.

66

[LXXV, 3] *Però che si magnanimo desire* : ← Tu lo dici? Che a cercart<i> è
magnanim<o>.

67

[LXXVII, 8] *Così à molt'altri ho ancor fatto paura* : ← Lo<d>evol<e>.

68, 69

[LXXVIII, 3] *e cercando lo vo per ogni strada* : → Non dima(n)di di lui? ; ←
Come lo cerch<i> se non sai le insegne, et se le sai no<l> conosci.¹³

70

[LXXVIII, 8] *che già mill'anni è morto* : ← Oh p(rim)a morse.¹⁴

71

[LXXIX, 7-8] *Cercolo ancora, che vendicar disio / Il famoso Agrican genitor
mio* : ← Mand(ricar)do più stima la spada, che il vendicare il Padre?

72

[LXXXII, 7] *Parvero l'haste al rompersi di gelo* : → Orl(and)o o(n)de <h>ebbe
la(n)<c>ia che ruppe la sua per Zerbino?

73

[LXXXVI, 1-6] : ← Finalme(n)te che fece Orlan<do> in q(uest)a pugna?
Me(n)tre che M<an>dric(ard)o lo cinge stava a bada? Et fra due tali guerrieri
u<na> tal pugna <?>

74

[LXXXVI, 7-8] *Li pon la cauta man sopra le ciglia / Del cavallo : e cader ne fa
la briglia* : → (Pru)de(n)za.

¹³ Vuol dire che anche se le sapesse, all'atto pratico dimostra di non riconoscerle.

¹⁴ Questa postilla entra nella polemica sulla lontananza temporale della guerra di Troia
rispetto al presente del *Furioso*. Non sono 1000 anni, ma 2000.

75

[LXXXVII, 6-8] *Le cinge son d'abbandonar la sella. / Orlando è in terra, e à pena se 'l conosce, / Ch'i piedi han staffi, e stringe ancor le cosce* : ← Può esser<?>

76

[LXXXIX] : ← Quel che saltò la fossa larg<a> leggier hora non può saltar da cavallo.^{b15}

77

[XC, 5] *Che senza haver nel fondo ò letto, ò coltra* : → Da dormire.

78

[XCI, 4] *E tutto è di furore, e d'ira pieno* : → <C>he effetti ne mostra?

79

[XCI, 6-8] : → Non par, che don(n)a volesse mischiarsi¹⁶ a tanto.

80

[XCIII, 1-2] *Ella havea ancora indosso la gonnella, / E quei medesmi giovenili ornati* : → <F>ece ta(n)ta <c>osa così <v>estita? Non <f>u sprezzata <p>iù tosto che <a>ccolta?

81

[XCIV, 4] *a un Bertuccione in viso* : → <C> <2>1 st. 120. <L>'istesso si assi(stev)a.¹⁷

¹⁵ La postilla, cancellata dall'autore stesso, rimanda allo smisurato salto fatto da Mandricardo nel III libro dell'*Inamoramento de Orlando*: «Ed ecco davanti trova un gran burone: / Da cima al fondo tutto il monte è fesso / [...] / Sopra alla balza a corso pieno è mosso, / Di là de un salto andò con l'arme in dosso» (*Inn*, III III 47, 3-4; 7-8). In quel caso aveva mostrato enorme destrezza, in questo enorme goffaggine. Il motivo per cui Tassoni cancella la nota probabilmente è da ricercare nella reticenza a citare Boiardo, indagata nel par. 2.2 e nel 3.2.

¹⁶ O arrischiarsi. Doralice interviene nella battaglia offrendo il proprio palafreno a Mandricardo. L'atteggiamento di spettatrice non passiva è ritenuto da Tassoni poco verisimile.

¹⁷ «E pareva così ornata una Bertuccia» v. 3.

82

[XCVI, 7-8] *Che con dolce parlar, grato, e cortese / Buona licentia da gli amanti prese* : ← Mai non hebbe capricio in Isabella Orl(ando)?

83

[XCVIII, 7-8] *Verso l'insegne de i bei Gigli d'oro, / Per esser con l'essercito di Carlo* : ← E non più cu<ra> cercar di Angelica? Perché vuol tenirsi secreto, et ingannar il nemico?

84

[XCIX, 1-2] *Quei li promise farlo volentieri, / E questa, e ogn'altra cosa al suo comando* : ← Cerimoniosi alla grossa.

85, 86

[CI, 3-4] *Sì, che ne Orlando sentia alcun ribrezzo / Che la corazza havea, l'elmo, e lo scudo* : → Che cause di honore vi sono? ; ← (Pro)posito.

87

[CII, 4] *Fu certo esser di man de la sua Diva* : → Su un arbusto si serva il carattere?

88

[CIV, 4] *Forse ch'a me questo cognome mette* : → <...>^c mai stato Orlando qui co(n) lei? Non potea du(n)q(ue) creder q(uest)o.

89

[CVIII, 1-3] *verdi herbe [...] / Spelonca opaca [...] / bella Angelica* : ← Né ma<i> si vide segn<o> d'Amore Medoro.

90

[CVIII, 7] *povero Medor* : ← È poi ves(imi)le che Ange<lica> volesse che il suo nome <...> chiaram(ent)e fos<se> scritto in alb<ero?>

91

[CXII, 3-4] *Credete à chi n'ha fatto esperimento; / Che questo è 'l duol, che tutti gli altri passa* : → L'auttore <d>eve esser divenuto pazzo <a>nch'ei et <ch>e cosa si de' <c>reder ch'ei <es>pone? v. 3.

92

[CXIII, 5] *tanto s'affretta* : → E q(uest)o causa <a> l'incalcarsi.¹⁸

93

[CXV, 8] *e piglia alloggiamento* : ← Era hostaria?

94

[CXVI, 3-4] *Altri il disarmo, altri gli sproni d'oro / Gli leva, altri à forbir de l'armatura* : ← In casa d'u(n) vil pastore?

95

[CXVII, 6] *far troppo serena* : ← I(m)proprio.

96

[CXXI, 3] *che d'innnumerabil battiture* : → Ricevute o date?

97

[CXXII, 1-4] *Poi ch'allargare il* : → Tasso c. 12 st. 70.¹⁹

98

[CXXVII, 1-3] : ← Bel madrigal<e>tto.

99

[CXXVII, 3] *mio men la sua pena essali* : ← Quasi che meno s'essala <la> pena ta(n)to più q(ui)e<te> s'habbia.

100

¹⁸ Potrebbe essere in senso figurato di “fissarsi”, “ossessionarsi”. Inculcare, nella definizione del *Grande dizionario della lingua italiana* diretto da Salvatore Battaglia: «Far penetrare profondamente nella mente altrui, per lo più con ripetizioni insistenti e appassionate, un'idea, un'opinione, una convinzione».

¹⁹ Il dolore di Orlando tradito è messo a confronto con quello di Tancredi, che ha appena scoperto di aver ucciso Clorinda: «Come l'anima gentile uscita ei vede, / rallenta quel vigor ch'avea raccolto; / e l'imperio di sé libero cede / al duol già fatto impetuoso e stolto, / ch'al cor si stringe e, chiusa in breve sede / la vita, empie di morte i sensi e 'l volto. / Già simile a l'estinto il vivo langue / al colore, al silenzio, a gli atti, al sangue» (*G.L.*, XII 70).

[CXXVII, 8] *miracolo lo fai* : ← Inoltr<re> il mi<ra>colo si ve<dea> et volea si, co(n) che ma<...>.

101

[CXXIX, 5] *Veder l'ingiuria sua scritta nel monte* : ← Se p(rim)a lo ha<vea> visto, perché <non> fé all'h<ora> questo?

103

[CXXXI, 4] *Che non furo mai più chiare né monde* : → È poss(ibi)le? <S>arà la botta del peda(n)te. Discordat.²⁰

104

[CXXXI, 7] *al grave odio, a l'ardente ira* : → Duolo, non ira, odio, rabbia etc.

105

[CXXXIV, 7] *Quivi fe ben de le sue prove eccelse* : ← Il verbo pr(incip)ale?

^a Postilla cancellata dall'autore.

^b Postilla cancellata dall'autore.

^c Lacero.

²⁰ In XXIV 94, 4 sottolinea «l'onde cristalline» e postilla: <Da> Orl(and)o turbate.

Canto XXIV

1

[II, 3] *gli è* → Ella è.

2

[II, 3-4] *una gran selva, ove la via / conviene à forza a chi vi va fallire* : → Applica.

3

[III, 1-2] *frate tu vai / L'altrui mostrando, e non vedi il tuo fallo* : ← Bella accortezza si co(n)fessa.

4

[IV, 1] *Signor, ne l'altro canto io vi dicea* : → A (pro)posito.

5

[V, 8] *Da l'arbor pome, ò vago fior del pruno* : ← Co(n)sid(er)a.

6

[VI, 4] *dì forse*: ← Dubita? Et se sapea chi fosse morto, o mo<rto> o vivo, non sarà dest<inato>¹ all'ora.

7

[VII, 2] *aratri, e marre, e falci* : ← Aratri e<t> falci in u<n> sol tempo?

8

[VII, 7] *rompe, fracassa, e strugge* : ← I(m)propri<o>.

9

[IX, 6] *E ne l'arena più stende la sferza* : ← D(e)eclara che n<o>.

10

¹ La parte caduta per la rifilatura dovrebbe poter ospitare solo una lettera o due. Forse dunque la lezione adatta è «destino».

[X, 8] *Per porlo a guardia della sua santa fede* : → <O> che guardia.

11

[XI, 2] *Se fosse di morir stato capace* : → <N>o(n) potea?

12

[XI, 3-4] *Potea imparar ch'era a gittare il brando, / E poi voler senz'arme essere audace* : → Capita.

13, 14

[XV, 3] *Che 'l Paladino inanzi gli havra trito* : ↓ Quando doveano allontanarsi. C. 23. St. 97² ; ← Mal tessuto. Di Orlando si mostrò sano et già si mostrò pazzo.³

15

[XIX, 3] *E l'abbracciaro, ove il maggior s'abbraccia* : ↑ Inver(osimi)le, che co(n) Isabella non facessero atto sape(n)do il periglio scarso.

16

[XXIII, 1] *La peste* : → D(e)clara.

17

[XXIII, 8] *Il traditor cercando per quei greppi* : → Dovea esser divenuto una lepre.

18

[XXV, 1-6] *Del bosco alla città feci portallo / [*] / Gli saria stato di bisogno il fosso* : ← Così devi<?> In q(uan)to tempo poteron<o> far q(uest)e cose.

19

[XXV, 7-8] *Ch'in corte del re Alfonso di Biscaglia / Trovammo; e quivi fui seco a battaglia* : ← Regnò in quei te(m)po Alfonso<?> Vide.⁴

² Al v. 8 sottolinea: «Buona licentia da gli amanti prese».

³ La postilla segnala che c'è uno sfasamento di piani temporali. Orlando è già strato mostrato pazzo. Tornare a Zerbino significa fare un'analessi, dunque il costruito della trama è «mal tessuto».

20

[XXVI, 4] *Che spesso [...] ove vol pone* : ← Et non se(m)p<re?>

21

[XXVI, 7-8] *Il re, udito il gran fallo, mi concesse / Di poter farne quanto mi piacesse* : ← Atto di giu<stizie> regie.

22

[XXVII, 2] *Ma, come vedi, trarloti in catena* : ← Costu<i> dovea sape<re> che Zerbin<o> era vicino.

23

[XXVIII, 8] *tanta amicizia* : ← Amicizia st. 19.

24

[XXIX, 1-4] *Finito ch'ebbe Almonio il suo sermone / [*] / Sì espressamente il possa aver tradito* : ← Quasi che Isab(ell)a n<on> l'habbia i(n)te<so>.

25

[XXX] *differisce* : → O che elega(n)te diceria di <u>no reo.

26

[XXXIII, 4] *indutto* : ← A che?

27

[XXXIV, 3] *lo alletta* : ← A sdegno?

28

[XXXIV, 5] *Il ricordarsi l'amicitia stretta* : → L'amicitia tra eguali.

29

[XXXV, 2] *ò di menar captivo* : ← Idem.

⁴ Alfonso d'Aragona, duca di Bisceglie, figlio naturale di Alfonso II di Napoli, visse tra il 1481 ed il 1501.

30

[XXXV, 4] *ò pur tenerlo in pena vivo* : ← Idem.

31

[XXXVIII, 4] *si crudel* : ← Come che?

32

[XXXVIII, 7-8] *E Amilcare ogni cosa s'ammette, / Quando in amor la colpa riflette* : ← Co(n)tra c. 32 st. 92. Etc.⁵

33

[XXXIX, 6-7] *Punito esser debbo io, che cieco fui: / Cieco a dargline impresa* : ← Bello.

34

[XLI, 4] *Tutta Francia cercar di Terra in Terra* : → <S>' ella non vorrà?

35

[XLII, 7] *Egli di torne la difesa à torto* : ← Et Zerb(in)o non la tolse a torto?

36

[XLV, 6-7] *Al collo di Gabrina gittò un laccio, / E che ad un'olmo la lasciò impiccata* : ← Anzi pose, che dovea cacciarla sotterra per esser salvo con Zerbino.

37, 38

[XLVI, 1-2] *che dietro era venuto à l'orma / Del paladin né perder la vorrebbe* : ↓ C. 23 st. 97 ; → Et perché non la vorria perder?

39

[XLVI, 4] *Che star senza gran dubbio non ne debbe* : ← Oscuro.

40

[XLVI, 8] *esso* : ← Se.

⁵ «né l'escusa accettò, che fosse Amore / stato cagion di così grave errore» (XXXII 92, 7-8).

41

[XLVII, 7-8] *Che non farà à l'essercito ritorno, / Se non finito che sia il terzo giorno* : ← Lo fece poi.

42

[XVLVIII, 2] *ch'ancor* : ← Quell'anc<or>.

43

[XLVIII, 7-8] *E con la fonte, e col vicino sasso / Tutti li ritrovò messi in fracasso* : ← Chi ben fa il co(n)<to> più g<iorn>i era(n) fatte <...>^a

44

[XLIX, 1-3] *Vede lontan non sa che luminoso, / E trova la corazza esser del Conte / E trova l'elmo poi, non quel famoso* : ← perché Orl(and)o g<etta> l'armatura e<ss>endo pazzo c. <23> st. 132. Et i(n) ta(n)ta distanz<a> conosce l'or<me> st. 46? Vi sono pastori anch<e> c. 23 st. ult<ima>.⁶

45

[LI, 1] *Se di sangue vedessimo una goccia* : → Et pur <s>ono uccisi <p>astori (verso) ul(tim)o di q(uest)a.⁷

46

[LII, 8] *Le reliquie ne va* : → <R>eliqu(u)ie di che?

47

[LIII, 2] *E va quell'arme riducendo insieme* : → <E> attaccarle al <p>ino? Ad q(ui)d? Che ogni un <...>esse il <...> Orla(n)do <...> che altri le togliesse?^b

48

[LIII, 4] *a, e* : ← Ma(n)ca i

49

⁶ Lì sottolinea il v. 1: «I pastor, che sentito hanno il fracasso».

⁷ Al v. 8 sottolinea «Pastori uccise».

[LV, 6] *Col suon del corno, horribile, e mirando* : ← A(n)zi leva(n)do la pietra, e ro(m)pe(n)do i vasi.

50

[LVI, 5] *caso* : ← U(n) segno.

51

[LVII, 1-2] *Qui Zerbin tutte raguna l'arme, / E ne fa come un bel trofeo s'un pino* : ← Perché non le pig<lia> in salv<o> sin che c<'è> Orla(n)do pazzo?

52

[LVII, 5] *Scrive nel verde ceppo in breve carme* : → Vanìa.⁸

53

[LVIII, 2-3] *destriero, / Et ecco Mandricardo arrivar sopra* : ← <...> <p>uò <...> pugn<a> di Ma(n)d(ricar)do perché fu. ; ↔ Ta(n)to si ferma in q(uest)o contorno?

54

[LVIX] : ← Tasso c. 7 st. 84.⁹

55

[LX, 6] *gran paragone* : → Paragone vedi st. 66.

56

[LXI, 1-3] *Zerbin per una fiamma [...] / come una damma* : → Tutta la (pre)stezza di Zerbin a fuggire era nel cavallo. E pure egli <h>a fiam(m)a, il cavallo <h>a dam(m)a, che meno s'assi<cura>.

57

⁸ Vanio: «cupo». “Vanire”, però, sta anche per il moderno svanire (*Vocabolario della Crusca*, 1612).

⁹ Pur essendo collocato accanto alla stanza 58, con riferimento alla st. 84 della *Liberata*, plausibilmente la postilla riguarda l'ottava 59 del *Furioso* e l' 85 del poema tassiano. Si confrontano la superbia di Mandricardo e quella di Argante: «Ne sorride il superbo e gli risponde: / "Che fa dunque Tancredi? E dove stassi? Minaccia il ciel con l'arme, e poi s'asconde fidando sol ne' suoi fugaci passi» (*G.L.*, VII 85, 1-4).

[LXI, 4] *dove è miglior la strada* : ↔ A fuggir il fango?

58

[LXII, 4] *Ma quello attende, ch'una volta inciampi* : → Oraculo.

59, 60, 61, 62

[LXIV, 3] *Grosso l'usbergo, e grossa parimente / Era la piastra, e 'l panziron* :
→ Usbergo et piastra <no>n disting(ue). L'usbergo è di piastre. ; → Cerca
usbergo et panzirone idem.^c ; ← Inusitato.¹⁰; ↑ St. confronta^d

63

[LXV, 6] *Non si misureria con una spanna* : ← Buona misura.

64

[LXVI, 5-8] *esser maestro / Di guerra [...] / Che di finezza d'arme, e di
possanza / Il Re di Tartaria troppo l'avanza* : ← È mastro d<i> guerra et l'altro,
che non è mastro l'ava(n)za? Et se anche q(uest)o è, perché no' l dice.

65

[LXIX, 7-8] *e poi l'arnese / Spezzogli, e ne la coscia anco gli scese* : ← ↑ Dove
è l'ar<nese> ivi è la <co>scia, du(n)q(ue) dovea scender più, per arrivarvi.^e

66

[LXXII, 2] *Né ben sicura come il fatto segua* : → <Per> che?

67

[LXXIII, 5] *Vorria haver Brandimarte a quella presa* : → <V>i volea met<t>er
un suo <c>aro a sì <f>iera im(pre)sa? <P>ur havea l'esse(m)pio di Zerbino.
Doral(ic)e dissuase Mand(ricard)o. c. 30 st. 31, et seg(uenti)?

68

[LXXIV, 4] *a Parigi era* : → <E>t abba(n)d(on)a Zerb(in)o in q(ue)llo <s>tato?

69

¹⁰ Riferito a «panziron».

[LXXV, 1-2] *sì gran fallo / Li par, che più d'ogn'altro mal gl'incresce* : ← Che fa per questo?

70

[LXXV, 8] *si [...] se ne* : ← Sì, se, ne.

71

[LXXVI, 1-4] *Donzella humana* : ← Isabella.

72, 73

[LXXVI, 5-6] *Sol di disagio [...] / Che quindi è troppo ogni città lontana* : → Non v'era(n) pastori? Ai qual d'Ang(elic)a? Ivi Orl(and)o gettò l'arme. ; ← Erano lu(n)gi dal campo assai.

74

[LXXVII, 6-8] *Sente più doglia, ch'ella si querele / Che de la passion tenace, e forte, / Che l'ha condotto homai vicino à morte* : ← Né parla poi di questo. Non la persuade ad acquetarsi?

75

[LXXVIII, 4] *Qui senza guida, e non già perché io mora* : ← Legame.

76

[LXXIX, 5-8] : ← O come la co(n)sola lu<i> che s<i> dolca d(e)l dolor di lei.

77

[LXXX, 5-8] : → Dovea seguire ma.

78

[LXXXI, 1] *nessun timor vi tochi* : ← In che <...> o morir di voi et <tanto> bramino questo? Onde lo seppe ella? St. 11.^f

79

[LXXXV, 1-2] *Non credo, che quest'ultime parole / Potesso esprimer si, che fosse inteso* : ← Se du(n)q(ue) non fu inteso, ond<e> le sai <?>

80

[LXXXVII, 1] *In tanta rabbia, in tal furor sommersa* : ← Doglian<za> rabb<ia>.

81

[LXXXVII, 5] *e tersa* : ← Non è più mo(n)<da> c. 23 st. 131.¹¹

82

[LXXXVIII, 1-4] *Il venerabil'huomo, ch'alta bontade / [*] / Di buoni essemi ornato, e d'eloquentia* : ← Te lo de<s>crive da naturale.

83

[LXXXVIII, 8] *Donne del testamento novo, e vecchio* : ← Ad una pagana.

84

[LXXXIX, 5-8] *E tanto seppe dir, che la ridusse / [*] / Tutta al servizio dedicar di Dio* : ← Senza parl<ar> di fede.

85

[XCI, 2] *Sola con solo la giovine bella* : → Non erano <s>olo con <s>ola quei molti dī, <c>he a(n)daro(n) per le selve?

86

[XCII, 3-4] *Dove di sante donne in monastero / [...] e di edificio bello* : → <N>è mai <s>i vede, <c>h'ella <d>ivenisse <ca>th(oli)ca et <v>olea farsi monaca?

87

[XCIV, 2] *il gioven* : → <Gi>ova(n) Mand(ricar)do.

88

[XCIV, 3] *l'onde cristalline* : ← <Da> Orl(and)o turbate.

89

¹¹ Allude alle acque sporcate dalla furia distruttrice di Orlando. Cfr. anche postilla n° 88 di questo canto.

[XCV, 6] *Hor ti potrà giovar l'esser gagliardo* : ← Come nel duel con Ruggiero più tosto dovea fuggire <...> curar.

90

[XCV, 8] *ch'era sua sposa* : ← Sposa? Non ti vergogni a dirlo?

91

[XCVIII, 4] *O altri che non sappia, che sieno arme* : ← Quali?

92

[XCIX, 1] *à l'ire* : ← Q(uest)e so(n) prima che gl'oltraggi.

93

[XCIX, 7] *Sommerga in mare* : ← Il ve(n)to?

94

[CVI, 7] *Che scoglio far soglia de l'inda, e avvenne* : ← Si(mi)le al mio.

95

[CVII, 6] *monta* : ← Essi mo(n)tano.

96

[CVII, 8] *che li disgiunge* : ← Inveris(imi)l<e>.

97

[CIX, 5] *che sperì / Che fra tant'ira sicurtà li preste* : ← A che sì att<o>.

98

[CXI, 5] *subito* : → Tanta e ta(n)ta fretta? Im<p>ortava ta(n)to <u>n quarto^g d'ora?

99, 100

[CXII, 5-6] *Si piglia finalmente per consiglio, / Che i due guerrier* : → <D>a chi? Da <al>tri che da loro? <Pu>r che di altri, <p>ur già, è perso. ; → <M>and(ricar)do per combatter co(n) Rugg(ier)o <l>'aquila non ascolta Doralice <e>t hor che co(m)batte lei stessa la ascolta amettendo il rivale?

101

[CXIII, 5-8] : ← E Mand(ricard)o non si sdegnò con lei? Q(ue)lla che p<rim>a lo stimulò st. 95.

102

[CXIV, 6] *Di cui l'alto valor nessuno adegua* : ← Non lo mostrò già nel duello co(n) Rugg(ier)o?

^a Lacero.

^b La postilla è molto lacera e stinta. Il senso però sembra essere legato all'inutilità dell'operazione di raggruppare le armi che fanno Zerbino ed Isabella.

^c Nella postilla sono interpolati un «vedi» ed un «co(n)fronta», poi cancellati.

^d Postilla interrotta e cancellata.

^e Anche qui c'è un «co(n)fronta» cancellato, probabilmente in relazione al precedente.

^f Postilla in parte lacera.

^g Scritto «4^{to}».

Canto XXV

1

[II, 1-3] *che non era, / Che così comandò la Donna loro; / Non si sciogliea quella battaglia fiera* : → <P>ur si vedrà <c>he Rodomonte per il <R>e lo fa.
C <2>6 st. 93. 94.

2

[III, 2-4] *Che tutti ha differiti i suoi litigi, / Va per salvar l'esercito Africano / Con la donna gentil verso Parigi* : → <C>hi vuol <c>reder che <f>osse poss(ibi)<...> due ri<va>li pu(n)te <la> don(n)a, lo veda.

3

[IV, 4] *di viso bello* : ← Nobile.

4

[V, 2-4] *Che venire un corrier vede in gran fretta, / Di quei che manda di Troiano il figlio / Ai cavalieri onde soccorso aspetta* : ← Co(n) q(uan)ta facilità si trovano huomini amanti.

5

[VI, 1] *Fu da molti pensier ridotto in forse* : ← Cercati Rodomonte fu più fedele al Re.

6

[VII, 2-3] *ad una Terra, / Che 'l Re Marsilio in meza Francia tenne* : ← Come si chiama?

7

[VIII, 2] *donzella* : ← Do(n)zella.

8

[IX, 8] *O ch'io non son Ruggier, com era inante* : ↑ Gra(n) necessità.

9

[XI, 2] *C'havea a l'altro castel rotta la lancia* : → Non fu la(n)cia.

10

[XI, 5] *cinge* : ← Ci(n)ge?

11

[XI, 7] *Fugge il popolo gridando* : → Et ei s<...>lita non come alla creduta sua don(n)a?

12

[XIV, 1-2] *La forza di Ruggier non era quale / Hor si ritrovi in cavalier moderno* : → Tasso c. 9 st. 22.¹

13

[XV, 5] *che trasse dal fianco* : ← Come?

14

[XVII, 1] *Qual fa la lepre contra i cani sciolti* : ← Più tosto un cane contra più lepri.

15, 16

[XX, 1-3] *Veggo (dicea Ruggier) la faccia bella / E le belle fattezze e 'l bel semblante, / Ma la suavità de la* : → <C>he inveri<s>imilitud(in)i <s>on queste? Rugg(ier)o andar <c>on questi modi rispet<t>osi? ; ← Questo pur dovea esser il p(rim)o ragionam(ent)o ver(i)si(mi)le .

17

[XXI, 1-4] *Per ben saperne il certo, accortamente / [*] / Non so né posso ricordarmi* : → <C>ol bello.

18

[XXI, 6] *che 'l nome anco dir mi giove* : → <È> sodisfatto dir il suo?

¹ La forza smisurata di Ruggiero è posta al confronto con quella del Soldano: «Corre inanzi il Soldano, e giunge a quella / confusa ancora e inordinata guarda / rapido sì che torbida procella / da' cavernosi monti esce più tarda. / Fiume ch'arbori insieme e case svella, / folgore che le torri abbatta ed arda, / terremoto che 'l mondo empia d'orrore, / son picciole sembianze al suo furore» (G.L., IX 22).

19

[XXII, 5] *Forse una mia* : → Se sop(r)a co(n)cede il detto, perché <a>dduce il forse?

20

[XXIII, 4] *Ci produsse ambi scernere ci fanno* : ← Duro.

21

[XXIV, 2] *lungo saria a dirvi come* : ← Lo dice st. 26 vedi q(uan)to è lu(n)go.

22

[XXIV, 5] *Alcun segno tra noi non restò più* : → <...> così Bradamante <al>l'hora <qua>si ne<...> le <...> <chio>me, cosa incred(ibi)le.^a

23

[XXV] : ↑ <Per>ché non u(n) medico (pro)fano? Et se sanò miracolos(amen)te che bisogno di tagliar i crini?

24, 25, 26

[XXV, 2-3] *Cosa direi, che vi faria stupire: / La qual m'accolse per assomigliarmi* : ↓ Sopra dice che direbbe se non l'increscesse l'udirlo. Che bisogno dunq(ue) fu di pregarlo? ; ↔ Gire quando? ; ← Perché egli dovesse q(uesta) sirocchia principal nomare oggi q(ue)lla per la q(ua)le et q(ui) s'infing<e>.

27

[XXVI, 6] *Se sanar volse d'una piaga ria* : ← E si sanò in u(n) mome(n)to? Fi<or>dispina non la vide già piagata.

28, 29

[XXVIII, 5-6] *La faccia, e le viril fatezze adocchia / Tanto, che ne sente il cor conquiso* : ← Uno all'hora fuggito dal foco cicala così liberam(ente)? ; Rugg(ier)o come la conobbe per don(n)a a(n)zi si parlassero?

30

[XXIX, 4] *Le scopre il fisso core di grave punta* : ← Elocut(ion)e falsa.

31

[XXIX, 6-8] *Le mostra l'alma di disio consunta. / Or si scolora in viso, or si raccende; / Tanto s'arrischia, ch'un bacio ne prende* : ← Figlia di Re così scorretta?

32

[XXXI, 1-6] *ch'era viltade espressa / [*] / Tenendo basse l'ale come il cucco* : → O co(n)<cett>i et <...>.^b

33

[XXXII, 2-3] *e in Africa era nata / In lito al mar ne la Città d'Arzilla* : → perché non dice vero?

34

[XXXIII, 1-4] *Per questo non le par men bello il viso / [*] / Da lei, godea dentro gli amati lumi* : → O non è
ad(aman)te <...>^c l'amore v'è forse che fosse alcu(n) male che don(n)a co(n) don(n)a co(n)segua il fine.

35

[XXXIV, 7] *Saprei partir la rosa da le spine* : → Et hor no. Che (pro)posito?

36

[XXXV, 7] *Non par la donna à l'altre donne bella* : ← Falso.

37

[XXXVI, 4] *Tuo l'ultimo esempio* : ← Perché?

38

[XXXVII, 1] *La femina nel maschio fe disegno* : ← Chi?

39

[XXXVIII, 5] *La mia sorella per pietà ne piange* : ← Qui piange <per> Pietà. Et sotto parte per usci<r> di noia st. <45>.²

40

² Lì sottolinea e postilla i versi 3-4.

[XXXIX, 7-8] *Quando la Donna invitò Bradamante / A questa terra sua poco distante* : ← Né la nomi<na>.

41

[XLI, 1-4] *Però che conoscendo che nessuno / [*] / Biasmo di sé per questo fosse detto* : → <C>he se n'havesse <tr>atto utile, cioè <s>'ella era ma<sc>hio, Fiordispina <n>o(n) si curava del biasmo?

42

[XLI, 8] *quel pensiero* : ← Superfluo.³

43

[XLII, 3] *l'una dorme [...] piange e geme* : → <Fio>rdisp(in)a a <s>ua posta.

44

[XLIII] : → Tasso c. 17 st. 60.⁴

45

[XLIII, 7-8] *e nel destar mette la mano; / e ritrova pur sempre il sogno vano* : → <D>ove? Vile.

46

[XLV, 3-4] *Che Bradamante ha del partir già detto, / Ch'uscir di quest'impaccio havea gran voglia* : → Una sol notte vi era stata.

47

[XLV, 5] *gentil Donna* : ← Non s'oppone punto alla partita?

48, 49

[XLVI, 2-4] *al suo castel ritorno. / La mia sorella ratta cammina, / Che venne a Mont'albano anco quel giorno* : → Se(n)za mai noi<...> ; ← È poss(ibile)? Di <...> far <...>.^d

³ Potrebbe riferirsi anche a 46, 8.

⁴ La corrispondenza con i versi tassiani non ha senso. In Ariosto i versi postillati sono dedicati ai tormenti d'amore di Fiordispina. In Tasso la stanza è dedicata all'inizio del colloquio tra Rinaldo ed il mago d'Ascalona.

50

[XLVII, 1] *al mozzo crine* : ← O fu tagliato fin alla cote o non ta<nto>. perché, ad q(ui)d, lasciar la zazzera? St. 24 è si(mi)le a Ricci(ardett)o.

51

[XLVIII, 3-5] *A cui la falsa sua sembianza piacque / E come da la schiera la disgiunse. / Del lamento di lei poi nulla tacque* : ← Non serba il decoro di <...> do(n)zella. Massime esse(n)do sì (pre)sta a nomarlo.

52

[XLIX, 3] *E piacquer molto a l'appetito mio* : ← Stallone.

53

[XLIX, 7] *in tal'ampiezza mi si porge* : ← Che ampiezza?

54

[LI, 8] *Né sto aspettar* : → Ad aspettar.

55

[LIII, 1-2] *così in fallo, / Com'hai tu fatto ancor* : → <...>^e

56

[LIII, 5] *Vien Fiordispina di poco intervallo* : → L'honesta di m<...>

57

[LIV, 2] *e bacia in bocca* : → Per farlo inhonesto.

58

[LIV, 3-4] *s'allhora la saetta / Dirizza Amor* : → Brutto.

59

[LV, 4] *E in reticella d'oro il crin mi lega* : ← Havea costui sì lungo cr<i>ne da legarsi in r<eti>cella d'oro.

60

[LVI, 1] : ← Usciva Chione.⁵

61

[LVI, 6-7] *che sotto gonne / Si nascondesse, valido e gagliardo* : ← Sozzo.

62

[LVII, 7] *stata* : ← Stato.

63

[LVII, 7] *per sua cortesia* : ← Per amore tu fosti cortese a<i> doni, ch'ella <ti> fè per sua g<razia>.

64

[LXI, 7-8] *perché son ninfa, / che vivo dentro a questa chiara linfa* : → <D>u(n)q(ue) le ninfe de' fiumi <s>o(n) soggette a qu(est)e mi<s>erie, a(n)che in sua se(m)bia(n)za? Co(n)tra <i>l c. 43 st. 102 etc.⁶

65

[LXII, 7] *Et ho talhor* : → <L>'istesso <c> 43 st. 102.⁷

66

[LXII, 8] *Mossa la Terra, et ho fermato il Sole* : → <Gr>a(n)di imp(ossibi)li.

67

[LXIV, 8] *Sento in maschio di femina mutarmi* : → Mutata se(n)te mu<ta>rsi dopo? Me(n)tre muta, et se(n)te che è mutata?

68

[LXV, 3-4] *E qual ne l'altro sesso, in questo ancora / Ho le mie voglie ad uhidirvi preste* : ← Troppo.

⁵ Il riferimento potrebbe essere a Chione, personaggio delle *Metamorfosi* di Ovidio, nota per la grande bellezza che la spinge a sfidare Diana. Riferito a Ricciardetto che compare *en travesti* il riferimento vuole ottenere un effetto comico.

⁶ Si riferisce all'incontro di Adonio con la fata Manto, che nelle stanze citate descrive la sua condizione di mutapelle. La scelta di integrare le lettere cadute ripristinando la parola "miserie", comunque, rimane non esente da dubbi.

⁷ «In altri tempi ad un sol nostro detto / Il Sol si ferma, e la sua luce ammorza» (XLIII 102, 5-6). Qui postilla: «Ide(m) c. 25. st. 62.

69

[LXV, 7-8] *e feci che ella stessa. / Trovò con man la veritade espressa* : ← Inhonesto.

70

[LXVI, 2] *molt'habbia* : ← Il molto?

71

[LXVII, 1-3] *poi che tocca, e vede / Quel, di c'havuto havea tanto desire / A gli occhi, al tatto, à se stessa non crede* : ← Chi può legge<re> <...>⁸ e come parla fra(n)came(n)te?

72

[LXVIII, 1-4] *Non rumor di tambur o suon di trombe / [*] / Davan segno or di gire, or di fare alto* : ← Quando franca(m)ente è <...> nel poema è in <...>.

73

[LXVIII, 6-8] *Io senza arme in sù la rocca salto, / E lo stendardo piantovi di botto, / E la nemica mia mi caccio sotto* : ← Come coperta.

74

[LXIX, 1] *la notte dinanti* : ← Fu la terza notte, anche st. 46, et 51.

75

[LXX, 2] *Sì, che durò il piacer per alcun mese* : → E<t> la fe<r>ita di Brad(amant)e fu <q>uesti dì? St. 26.⁹

76

[LXX, 8] *Ma Dio sa ben con che dolor ne resto* : → Fuggito dal foco, non è scottato.

77

⁸ Forse intende dire “volgarità”, ma il testo è troppo lacero per dirlo con certezza.

⁹ «Accadde a questi dì» (XXV 26, 1).

[LXXII, 3-5] *Chi legittimo dice Gherardo, / E testimonio temerario, e vano / Fosse come si voglia* : → <...>^f a chi dice l'<o>pposto et poi lo <r>evoca <i>n dubio.

78

[LXXIV, 7-8] *Et essa a lui pon nostri frati in mano / Il tuo buon Malagigi, e il tuo Viviano* : → Nostri tuo.

79

[LXXVII, 6-8] *Sopra me quest'impresa tutta chero; / E questa mia varrà per mille spade / A riporvi fratelli in libertade* : ← Tutto, che Rugg<iero> fosse valorosiss<imo> nond(imen)o parla tro<p>po et a rag<ion> Aldigier no<n> l'ascolta. Bast<a>va il (pro)ferirsi, e dir di vole<r> far il poss(ibi)le.

80

[LXXVIII, 1, 2, 3, 5] : ← Io¹⁰

81

[LXXX, 7] *Fuor ch'ò Ruggier* : → Forca.

82

[LXXXI, 7-8] *O, come a gran viltade, a gran delitto, / Battezzandoli allhor, gli sarà ascritto* : → <D>u(n)q(ue) Bra(n)dimarte <l>e va allato.

83, 84

[LXXXVII, 5-6] *E ch'esso à lei dovendo esser marito, / Guardarsi d'ogni macchia si dovea* : → Sì sì. ; ← <...>^g

85, 86, 87

[XC, 1-2] *quando vi piaccia, / L'assedio al mio Signor levar d'intorno* : ↓ E se lei non volea? ; → Oscuro. ; ↓ I. a Brad(aman)te per ch'ella levosse l'assedio.

88

¹⁰ Accanto ad ogni "Io" d'inizio verso, a penna è postillato "io". Questa osservazione si lega alla precedente. Ruggiero è arrogante e concentrato su di sé, al punto da usare il pronome personale alla prima persona singolare 4 volte in 5 versi. I vv. 1-6 sono sottolineati.

[XCII, 3-4] *e non conchiuse, / Fin che non vide tutto il foglio pieno* : → Bello
<...>^h

89

[XCV, 5] *c'han de'lor frati* : ← Can de' s.ⁱ

90

[XCVI, 1] *il dî, che si dovea* : ← Camino non fosse più d<i> contra st. 71.

^a In parte lacero.

^b Lacero.

^c Lacero.

^d La carta su cui era scritta la postilla si è completamente lacerata. Illeggibile.

^e Lacero.

^f Parte cancellata totalmente nel testo. Non recuperabile.

^g Completamente stinto e illeggibile.

^h Lacero.

ⁱ La scrittura della postilla è lasciata sospesa.

Canto XXVI

1

[I, 1-2] *Cortesi donne hebbe l'antica etade, / Che le virtù, non le ricchezze amaro* : → Sta bene.

2

[II, 2-4] *Che non amò tesor, non amò impero : / Ma la virtù, ma l'animo prestante, / Ma la'alta gentilezza di Ruggiero* : → Brad(aman)te come ama Rugg(ier)o co(n)tra <...>.^a

3

[II, 7-8] *E per piacer a lei facesse cose / Ne i secoli a venire miracolose* : → Che cose fece per piacer a lei? <Qua>ndo per berar <...>nciam<...> a(n)zi che la <c>onoscesse.

4

[IV, 2] *su l'ale* : → Gra(n) v<o>ce.^b

5

[V, 1] *Farei [...] teco, ò volessi* : ← Farei, che.

6

[V, 4] *guasta* : → Cosa non fa<r>si guasta. Oraculo.

7

[V, 6] *a correr giostra* : ↔ Non in.

8

[VII, 5] *Vi prego ben che por con le vostr'arme* : ← A(n)zi dovea star a vo<i> per accertarsi poi se a lei <...>^c

9

[IX, 7] *che facea l'aura tremolar in volta* : ← Oraculo.

10

[X, 7-8] *Hora che resta? / Poi che son qui, di cominciar la festa* : → <...>diret.

11

[XII, 8] *Udian parlar* : → Odo(n) parlar <e>t non indu<gi>a(n) vedutolo.
<quand>o si vede, poi <pa>rla.

12

[XVI, 8] *Come nel bosco i secchi legni al foco* : ← Vide.

13

[XVII, 8] *fosse* : ← Fesse.

14

[XIX, 1-7] *Facea parer questa medesima causa / [*] / Marfisa havendo in compagnia, e Ruggiero* : ← Alte parole.¹

15

[XXI, 7] *in parte*: → Partia.

16

[XXII, 2-4] *cavallo anche / [...] alzava [...] / spesso i busti* : → <I>(n)genio.

17

[XXIII, 2] *E lascia creder poi quel ch'a l'huom piace* : → C. 7 st. 11 il card(inale)? Crede, et qui no.²

18

[XXIII, 4-6] *Ch'udendolo, il direste voi mendace. / Così parea di ghiaccio ogni guerriero / Contra Marfisa, et ella ardente face* : → <F>ama pia <...>.^d

19

[XXIV, 1-3] *E s'ella lui Marte [...] / Stimato egli havria lei forse Bellona, / Se per donna così la conoscea* : ← Ma non la conoscendo?

¹ Parole è spesso usato nel senso di “chiacchiere inutili”.

² Nella stanza citata non c'è nessuna allusione a Turpino. Forse è una svista.

20

[XXIV, 4] *il contrario* : ← Contrario?

21

[XXV, 3-4] *Non restava arme à chi fuggia migliore, / Che quella che si porta più di sotto* : ← Fra le ga(m)be e<h?>.

22, 23

[XXVI, 4-6] *Quei lasciano i prigion, le some questi. / Furon con lieti visi, e più co i cori / Malagigi, e Viviano* : → Oraculo. ; ← Quei le som<e> e q(uest)i i prigion(eri).

24

[XXVII, 5-6] *E per stanze reali un paramento / D'oro, e di seta, in Fiandra lavorato* : ← Q(uest)o parame(n)to ha de<lla> cosa da chie<sa>.

25

[XXVIII, 7] *gli amici* : ← Che amiciz<ia> v'era?

26

[XXIX, 2] *Che tal vista* : ← Tal che.

27

[XXX, 7-8] *Direste che spiravano, e se prive / Non fossero di voce, ch'eran vive* : → <T>asso c. 16 st. 2.³

28

[XXXI, 6-8] *e parea scorrer tutta / E Francia, e Italia, e Spagna, et Inghilterra / L'Europa, e l'Asia, e al fin tutta la Terra* : → <C>ome può <f>ingersi q(uest)o?

29

[XXXIII, 5] *Par che à gli honor divini anco s'estenda* : → <O>raculo.

³ «manca il parlar, di vivo altro non chiedi; / né manca questo ancor, s'a gli occhi credi» (G.L., XVI 2, 7-8).

30, 31

[XXXV, 1] *L'un c'havea fin* : ↓ Sopra è solo, con due co(m)pag<ni> et di lui si dice, l'uno. ; ← L'altro dov'è?

32

[XXXVI, 3-4] *E tanto l'ha già travagliato e scosso / Che vi sono arrivati altri parecchi* : ← Bella dipendenza.

33

[XXXVIII, 1] *Viviano à Malagigi* : ← Brutti nomi.

34

[XXXIX, 1-2] *che qui scritto hanno / Nel marmo i nomi, al mondo mai non furo* : ← <...> al mondo.^e

35

[XL, 3-4] *e fu il pondo / Trovato, e la misura, e scritti i patti* : → <...>^f

36

[XLVI] : ← Abonda.

37

[XLVII, 5] *Con la fortuna d'Alessandro* : ← O come fu fortunato Franc(esc)o vegga<si>.⁴

38

[XLVIII, 8] *e Siena* : ← Trisillab<o>.

39

[XLIX, 3] *un Salviati* : ← Qua(n)d<o>.

40

[XLIX, 8] *Quel di Ferraro, e quel Duca d'Urbino* : ← Disti(n)gu<ui> que<l>, qu<el>.

⁴ Tassoni è sempre molto attento ai riferimenti storici. Qui fa allusione alle scarse fortune di Francesco I di Francia, celebrato nei versi ariosteschi, nelle guerre contro Carlo V.

41

[LIII, 2-3] *L'Ismano honor, [...]* / *Che fu da Malagigi sì lodato* : → <P>ur è Mala<gig>i che parla <st.> 48.⁵

42

[LV] : ↓ Osservano il te(m)po <...> spese in viaggio<o> <...> dista(n)za, che in<...> di torna<re>.^g

43

[LVII, 1-4] *A Ricciardetto tutta rivoltosse* / [*] / *Incontra, e domandò dove ne gisse* : ← Veggasi l'oppos(izio)ne in fini(s) dal Pov<...> chi recitata.

44

[LX, 1] *Tutt'hieri, et hoggi l'ho pregato; e quando* : ↓ <...> di notte? Al <...>.^h

45

[LXI, 6-8] *Che con la Donna solo il lasci gire* / *Tanto, che 'l Saracin li sia mostrato,* / *Ch'à lei di mano ha il buon destrier levato* : → Discortesìa fu il co(n)c<ed>er>lo>.

46

[LXVIII, 1] *Già son le lor querele differite* : ← <...> di <...> (pro)ssimo.ⁱ

47

[LXVIII, 7-8] *Ove Aldigier, Marfisa, e Ricciardetto,* / *Malagigi, e Vivian stanno à diletto* : ← Niu(n) segu<e> Rugg(ier)o com<e> Zerb(in)o Orla(n)<do>.

48

[LXIX, 1-2] *Marfisa à preghi, de' compagni havea* / *Veste da donna, et ornamenti presi* : ← Volea(n) fare u<na> comedia <?>.

49

⁵ «Così dicea Malagigi» (XXVI 48, 1).

[LXX, 3-4] *In ricompensa, e in cambio ugual s'avisa / Di Doralice, à Rodomonte darla* : → Che mer<c>antia. A(n)che i(n)ve(n)t(ion)e.

50

[LXXI, 7-8] *E tutti i cavalier, che con lei vede / A Giostra seco, et à battaglia chiede* : → <Ec>co il p(rim)o <p>e(n)sier ca(n)<g>iato <d>i soccorer <Agra>m(ant)e.

51

[LXXII, 8] *Si che la giostra restò lor contra uno* : → <Con>fusio<n> per <...>.

52

[LXXVIII, 3-4] *de la giostra / La donna* : → D<o>n(n)<a> l<a g>iostra.

53

[LXXVIII, 4-8] : ← Che fece Marfisa in ta<n>to <...>^j

54

[LXXIX, 5] *o cavaliero* : ← A(n)che?

55

[LXXX, 3] *Datemi l'arme (disse) e il destrier mio* : → <...>^k autore non legge che mai fosse, io, volea senz'arme, badò ta(n)to a porselo? <...> in tal occ(asio)ne?

56

[LXXXII, 1] *si ficcaro* : ← Come?

57

[LXXXIV, 5] *Ma Rodomonte in mezo lor si scaglia* : → <...>^l non avertì pria.

58

[LXXXV, 5-6] *Indi à Marfisa riverente in atto / Si volta, e quel messaggio le dimostra* : ← Rod(omon)te rivere(n)te.

59

[LXXXVI, 5-6] *maggior / [...]* meglio : ← Abonda.

60

[LXXXVII, 5] *Se non per esser certa* : ← Per abonda.

61

[LXXXVIII, 1-2] : ← Qua(n)to? Cami<na> Rugg(iero) <per> arrivar al lo<co> pur ella <...> loco a m<...> havea fatto di giornate e 20 miglia <?>^m

62

[XC, 8] *Che in Mont'alban si ritrovò la sera* : → Et era una giornata luntano.

63

[XCI, 7] *Né [...] ch'al campo* : → <C>he, né?

64

[XCI, 8] *A cui Carlo era appresso a porre il morso* : → Aspra.

65

[XCII, 2-3] *E conobbe per lui chi adosso gli era, / E su la lancia fe le spalle gobbe* : → Non per altro?⁶

66

[XCII, 5-8] *Rodomonte quel dì fe più che Giobbe / [*] / Di sempre egli cercar con ogni istanza* : → <S>ervet ad <p>rimum.

67, 68

[XCIII, 3-4] *Ma tanto il desiderio, che si giunga / in soccorso al suo Re, li pare honesto* : → Più per <hon>està di <s>ervire il <su>o Re, che <p>er <a>mor di <D>oralice si <p>arti Rod(omon)te ; ← Co(n) f<...>.

69

[XCIV, 1-2] *Aggiungni, che sapea, ch'era Ruggiero / Che seco per Frontin facea battaglia* : ← Q(uest)o è <...> il te(m)po?

70

⁶ Meraviglia per la scarsa reazione di Ruggiero dopo la scoperta del ladro di Frontino.

[XCIV, 8] *Tanto l'assedio del suo Re li pesa* : ↑ In fido <dunque> che Rugg(ier)o, n<on> <cre>de, che <fosse> all'ava(n)taggio, col <cav>allo, che in huomo bestiale più fa lo sdegno.

71

[XCVI, 1] *Che facendol, farà quel che far deve* : ← Fara.

72

[XCVIII, 4] *né farà dimora* : ← Et co(n)tra.

73

[CIV, 2] *tempo anco* : → Dove?

74

[CVII, 5-6] *Se pur (dicea) dei fare à questa guisa, / Finiam prima tra noi la lite nostra* : ← Ta(n)to che Mandricardo <e> Rod(omon)te h<an> comi<nciato>.

75

[CVIII, 5] *Tu del tuo scudo, rimanendo in vita* : ← D(e)clara.

76

[CIX, 6] *Come non manca mai l'acqua del fonte* : ← Altero, sdegnoso pa<rla> con simili<tudini>.

77

[CX, 6] *Non vol più accordo* : → <A>ccordo lo volse?

78

[CXIV, 8] *In campo ho da tornar su 'l destrier mio* : → <D>ica, che era suo contra il detto d'Ippalca.

79

[CXVI, 1-2] *Al Re d'Algier, come cinghial si scaglia; / E l'urta con lo scudo, e con la spalla* : ← Quel che pria non av<u>to <...>gli da.

80

[CXVII, 8] : ← Né mai si vede quando la ripigli.

81

[CXVIII, 4] *ch'avampi et arda* : ← Che in più.

82

[CXXI, 3-4] *al cominciar di questa / Pugna* : → Quale? Qua(n)do?

83

[CXXIII, 8] *Se legata a la man non fosse suta* : → Gioco di fanciulli si lega il panicello.⁷

84

[CXXV] : ← <...>ⁿ <Dora>lice non di<ce> più nulla.

85

[CXXV, 7] *Con che [...] poco cortese* : ← Ad q(ui)d restar con ella?

86

[CXXVI, 8] *O Mandricardo in capo altra barbuta* : ← Unde.

87

[CXXVII, 6] *A darli del ben fare aspra mercede* : ← Ben far chi? Fu mal per Rod(omonte) e mai un mal fu <...> per tu<tti>.

88

[CXXX, 1-2] *Fu grande il salto non però di sorte / Che ne dovesse alcun perder la sella* : → <Qu>a(n)do <...>

89

[CXXX, 5] *come il Diavol se lo porte* : → <...> partiva?

90

[CXXXI, 1-2] *Da la battaglia il figlio d'Ulieno / Si levò al primo suon di quella voce* : → <Q>uel che <n>o(n) fe' per il Re?

⁷ Banalizzazione dell'immagine di battaglia tra Ruggiero e Rodomonte, ritenuta evidentemente poco efficace e paragonata ironicamente ad un gioco per bambini.

91

[CXXXII, 2] *di disdegno e d'ira* : → <I>de(m).

92

[CXXXIII, 3] *Non vol quietare il Tartaro Marfisa* : → <Quie>tar <...>o(n).

93

[CXXXIV, 7] *Dove havergli a man salva* : ← I(n) ca(m)po a ma(n) salva.

94

[CXXXVI, 4] *debitor sempre in ogni lato* : ← Gran<...>^o

95

[CXXXVII] : ← È possi(bi)le se Ricciardetto credea che 'l cavallo fosse della sorella non ne dicesse altro a Ruggiero che havea co(m)battuto per q(ue)llo?

^a I canti che si trovano al centro dell'esemplare sono i più deteriorati. In questo luogo del testo manca completamente la carta su cui era scritta la postilla. Illeggibile.

^b Ultima parola stinta e in parte lacera. Illeggibile.

^c Parte finale macchiata e di difficile interpretazione.

^d Parole lacere o stinte di difficile interpretazione.

^e Postilla stinta, lacera e quasi completamente illeggibile.

^f Postilla lacera e stinta.

^g Lacero e macchiato.

^h Inchiostro molto stinto. Illeggibile.

ⁱ Postilla quasi interamente cancellata dal deterioramento della carta. È probabile comunque che commenti il fatto che le “querele” sono differite di poco e riprese in un momento molto prossimo.

^j Lacero.

^k Foglio lacero in questo punto. Le parole cadute non sono recuperabili.

^l Foglio lacero in questo punto.

^m La postilla è macchiata e lacera. Il numero di miglia non si legge distintamente. Forse è 30.

ⁿ Lacero.

^o Lacero.

Canto XXVII

1

[I, 1-2] *Molti consigli de le Donne sono / Meglio improvviso, che ch'a pensarvi usciti* : → La ragi<o>ne sarà <v>ana <co>(n) loro <p>azzia.

2

[II, 1] *e non fu però buono il consiglio* : → Di buono e non ottimo.

3

[II, 8] *Dove [...] vi* : → <A>bonda.

4

[III, 5-8] *Comandar à lo spirto havria potuto / [*] / Che non n'udisse Francia più novella* : → Q(uest)o era meglio.

5

[IV, 1-2] *Così gli amanti suoi l'havrian seguita, / Come à Parigi, anco un ogn'altro loco* : → Du(n)q(ue) per la don(n)a non per il Re suo.

6

[V, 5-8] *Fin che per mezo il campo Inglese, e franco, / [*] / Non l'ebbe al padre suo, Re di Granata* : ← Qu(est)a fine hebbe l'inco(n)tro?

7

[VII, 2] *ch'io non ti veggio scampo* : ← Vide e<...>

8

[X, 4] *E case, e rocche cercò tutte quante* : → In q(uan)to te(m)po si <f>e' q(uest)a ricercata?

9

[XVI, 4] *Volendo a i Christian dar de le buffe* : ← Heroico.

10

[XVI, 7-8] *Che rinomvata si saria, se giunto / Fosser Ruggiero, e Rodomonte a un punto* : ← Non si trovavano insieme nel ca(m)po? Facea(n) tutti la med(esima) strada. St. 26.

11

[XVII, 4] *E le bandiere che ferian i venti* : → Oraculo.

12

[XVII, 5-8] *e fur l'estreme / Conclusion de' lor ragionamenti / Di dare aiuto, mal grado di Carlo, / Al Re Agramante, e de l'assedio trarlo* : ← Non risolsero q(uest)o st. 14?¹

13

[XVIII, 3-4] *Gridando, Africa, e Spagna tuttavia, / E si scopriro in tutto esser Pagani* : ← Rozzo.

14

[XXIII, 3-4] *Che con Marfisa fu da un altro lato / L'animoso Ruggier sopravvenuto* : → <...>laret.

15

[XXVI, 1-4] : ← Du(n)q(ue) fuggiva(n)<o> <se> si vedea<no> verso i n<e>mici?

16

[XXIX, 4] *bandiere, e i confaloni* : ← Dia(n)si? I(n) co(m)p<...>

17

[XXXI, 7-8] *Arroge poi con loro / Con Ferraù più d'un famoso Moro* : → Quasi che q(uest)o <F>erraù, che nel 12 ca(n)to st. 47, è in <t>utto pareg<g>iato ad Orla(n)do <s>ia qui minor delli <s>opradetti.²

¹ Lì sottolinea i vv. 3-4: «Di venire in soccorso mise in core, / A le genti assediate d'Agramante».

² Orlando e Ferraù sono in effetti appaiati nel valore nel XII canto: «Non era in tutto 'l mondo un altro paro / che più di questo avessi ad accoppiarsi: / pari eran di vigor, pari d'ardire; / né l'un né l'altro si potea ferire» (XII 47, 5-8). Tassoni sottolinea i vv. 7-8.

18

[XXXIII] : → <C>arlo non <si> dolse mai della lon<t>ana(n)za d'Or<l>ando,
et <n>o(n) (pro)curò ri<m>edii?

19

[XXXV, 2-3] *Parendoli che mal fosse ubidito / Al creatore* : ↓ Così il ver
di Dio no<n> seg<ue> circa la discordia.

20

[XXXVI, 1-2] *che più d'amore, / Che di memoria abondi* : ← Appl<ic>a.

21

[XXXVIII, 1] *Indi le roppe un manico di croce* : ← L' Ang(el)o.

22

[XXXVIII, 3-4] *Mercè grida la misera à gran voce, / E le ginocchia al divin
nuntio abbraccia*: ← Non è il suo costume.

23

[XL, 7-8] *Poi del Re si rimettono al parere, / [...] prima il campo debba havere*
: ← Q(uest)o effetto d(e)lla discordia?

24

[XLIII, 3] *da l'ale bianche* : → <...>³ non altro?

25

[XLIII, 5-6] *altri tre [...]* / *Combatter tutte le querele à un tratto* : → <C>o(n)
Rugg(ier)o <et> co(n) Ro<domonte>.⁴

26

[XLIV, 7] *gli occorre* : → Come?

27

[XLVIII, 5] *Giunto il dì* : ← si prol<unga> du(n)q(ue) giorni.

³ È un'unica macchia, quindi forse è una lettera sola. Potrebbe essere "e".

⁴ L'ultima parola è molto stinta e di decifrazione solo intuitiva.

28

[XLIX, 2] *c'ha membra di gigante* : ← Che fa.

29

[L, 3] *Poi Stordilano* : → <S>tordilano. Non s'aggravò mai con Mandricardo di haver menata via a forza Doralice? <N>o(n) fa già così Marsilio con Riciard(ett)o e pur la cosa è secreta.

30

[L, 7-8] *In ogni lato / [...] gran ste* : ↑ In ogni lato per intorno è ide(m).

31

[LI, 7-8] *L'un d'un rosso [...] / e il color perde* : → Perde il rosso mal tinto? Questo lo acquista ben ta(n)to q(uant)o non imbianca.

32

[LII, 1-2] *In habito succinto era Marfisa, / Qual si conviene a donna, et a guerriera* : → <I>n che loco <lon>tano via <...> <d>'altri disse?

33

[LIV, 3] *Per porgli al fianco la spada soprana* : → <...>quo, e basso.

34

[LVI, 7] *meco* : ← Co(n) l'<...>

35

[LIX, 3] *usanza vecchia* : ↔ Necess<ari>o.

36

[LIX, 8] *Ma fa che Rodomonte lo consenta* : ← Così la va allu(n)gando? Et senza dir altro Mand(ricard)o non li va contra?

37

[LX, 3] *ch'io non mi volga* : → <R>ivolgermi?

38

[LXI, 3-4] *da le bianche ale / Prima usar dei, che non me ne disarmo* : → St.
43.⁵

39

[LXIII, 7] *che stava à bada* : → I<n> tal co(n)trasto?

40

[LXV, 3] *Africa, Spagna* : ← Gl'amici.

41

[LXVII, 1] *Se molti non si fussero interposti* : ← Che nulla fanno.

42

[LXVII, 7] *cui cospetto* : ← Eccoli ri<ve>renti.

43

[LXVIII, 5-6] *A Madricardo la spada d'Ettore / Concesse Gradasso humanamente* : ← Si co(n)te(n)tava Ma(n)d(ricard)o riconoscerla per humanità?

44

[LXXII, 1-5] *Inanzi Albracca gli l'havea Brunello / [*] / E la spada a Marfisa* :
→ Come ina(n)zi Albracca? In un di a(n)teface(n)te?

45

[LXXIV, 8] *O se non* : → <A c>he si co(n)<trap>pone quel o?

46

[LXXVI, 4-5] *Ch'io t'ammonisca à tardar questa impresa / Fin che de la battaglia vegghi effetto* : ← Et ci disse il med(esim)o st. 14.

47

[LXXVIII, 8] *Che tutto con la spada si ricopra* : ← Sol si <...> non grande?

48

⁵ Lì sottolinea e postilla: «da l'ale bianche».

[LXXIX, 5-6] *Non voltò rota mai con più prestezza / Il macigno sovran, che 'l grano trita* : ← Come è veloce!

49

[LXXIX, 8] *dove il bisogno vede* : ← In difesa.

50

[LXXX, 6] *da costoro* : → <...>^a

51

[LXXXI, 3-4] *Havea con Rodomonte Sacripante / Incominciato un aspro assalto e fiero* : → <An>zi Sacri(pant)e era al <s>olito st. 78 <...>

52

[LXXXII, 2] *Frena l'orgoglio, e torna indietro il passo* : → Modesto un che non crede in dio.

53

[LXXXII, 7-8] *E cerca, poiché n'ha compreso il tutto / Porsi d'accordo; e non vi fa alcun frutto* : ↑ Lo rivendican tanto, e non fa frutto.

54

[LXXXIV, 4] *s'arroschisse in volto* : ← perché <ta>(n)te minutie?

55

[LXXXIV, 6] *in un altro pensier l'havea colto* : → Non bastava dir che gli fu rubato? E pur il ladro era in ca(m)po, né egli ne fece vendetta. St. seg(uen)te.

56

[LXXXV, 4] *quel dì* : ← Racco(n)tò anch<e> il giorno?

57

[LXXXVI, 5-6] *Marfisa sospettando ad informarsi / da questo e da quell'altro che avea appresso* : ← La dicch<...> oration<e>.

58

[LXXXVIII, 3-4] *Senza osbergo io non trovo che mai diece / volte fosse veduta alla sua vita* : ← Si fa il conto.

59

[XC, 2] *quasi ugualmente* : → Come?

60

[XCII, 5-8] *indugiarme; / [*] / Farò di lui mille uccellacci lieti* : → <L>a botta di <...> voleano <...>e(n)te che di<p>artisse la pugna.

61

[XCIII, 4] *donzella e d'un valletto* : → Mena donzella in campo?

62

[XCIII, 7] : → I<l> Re nulla <r>ispose?

63

[XCV, 2] *Anzi più giorni son, che l'odia molto* : ← E pur lo tenea per suo cap(itan)o.

64

[XCV, 5] *Ma questo atto li par contra suo honore* : ← <...>^b

65

[XCVI, 1-4] *Era à l'altezza di sua Maestade* : ← Tasso c. 7 st. 62.⁶

66

[XCVII, 1-4] : ← Bella maniera di persuadere u<n> Re dal periglio.

67

[XCVII, 7-8] *Non dovea alzarlo, per non contradire, / Che s'habbia la giustizia ad essequire* : ← Gala(n)te.

⁶ In Ariosto Sobrino parla del pericolo che Agramante correrebbe nello scendere direttamente in battaglia con Marfisa. Non può farlo, in quanto figura pubblica il cui destino non riguarda solo se stesso. Lo stesso tipo di consiglio è rivolto al Buglione nei versi citati della *Liberata*: «E disse a lui rivolto: "Ah non sia vero / ch'in un capo s'arrischi il campo tutto! / Duce sei tu, non semplice guerriero: / publico fòra e non privato il lutto» (*G.L.*, VII 62, 1-4).

68

[XCVIII] *preghi / [*] / Brunello, e gli altri ladri tutti impicchi* : ← O co(n)siglio da Sobrino.

69

[XCIX, 1-3] *volentier s'attenne / [...] discerto e saggio / [...] lasciò, che non le venne* : ← Il Re così stima l'honor suo.

70

[XCIX, 2] *discretto e saggio* : ↔ Humile e stolto.

71

[XCIX, 3-4] *lasciò che non le venne, / Né patì, ch'altri andasse a farle oltraggio* : ← Troppo.

72

[XCIX, 6] *Dio sa che con coraggio* : → Pur vole(n)tier.

73

[XCIX] : ↑ <...> p(rim)a né vuol andare, né vuol ch'altri vada a vendicar l'ingiuria fatta a sè.

74

[CII, 7-8] *Che per la figlia del re Stordilano / Eran tra il re di Scizia e il suo Africano* : → Di don(n)a figlia di Re si fa merca(n)tia.

75

[CIII, 4] *da fedel fratello* : ← Re.

76

[CIII, 6] *indomito, e rubello* : → Quei rivere(n)ti.

77

[CIV, 3-4] *Che de la bella donna sia marito / L'uno de' duo, quel che vole essa inanti* : → Si cerca di porre accordo fra q(ue)lli tra i quali è stata la pugna et delle nove liti niente si parla.

78

[CIV, 7-8] *A l'uno e à l'altro piace il compromesso / Sperando ch'esser debbia favor d'esso* : ↑ Quei brani che cercano co(n) la candeletta q(uest)e occasioni.

79

[CV, 7-8] *Né egli avea questa credenza solo / ma con lui tutto il barbaresco stuolo* : ← E non si sape<a> che Mand(ricardo) avesse mena<to> seco, a forz<a> c. 18 st. 33.⁷

80

[CVII, 3] *Donzella* : ← Doralice do(n)zel<la> stata co(n) Mand(ricardo).

81

[CVII, 4] *Et ella abbassò gli occhi vergognosi* : → Conc(e)tto.

82

[CIX, 3-8] *Sì, che prima che 'l legno entrasse in porto / [*] / E fa cadere a quel furor la vela* : ← Osserva.

83

[CX, 3, 7] *à cui per reverentia cede / [...] / Seco non tolse più che duo sergenti* : → <E>ccolo partir <f>orzando il Re suo <a> rivere(n)za <d>el q(ua)le s'acqueta co(n) Ma(n)dricardo i(n) un med(esim)o te(m)po.

84, 85, 86

[CXV, 6-8] *donde [...] dal sentiero / Ducento miglia errò tra piano e monte, / Prima che ritrovasse Rodomonte* : → Vedi c. 28 st. 91.⁸ ; ← Dove altrim<ente> superflu<o> dal se(n)tiero. ; ↔ Gran cosa.⁹

87

[CXVI, 3] *e restò preso* : ← Contra c. 35 st. 54.¹⁰

⁷⁷ «Ieri scontrammo un cavallier per via, / che ne la tolse, e la menò con lui» (XVIII 33, 3-4). Si parla di Mandricardo e Doralice.

⁸ Lì sottolinea e postilla i versi 3-5.

⁹ Riferito all'ultimo verso.

¹⁰ Lì a sua volta scrive «contra c. 27 st. 116».

88

[CXVII, 7] *Contrario oggetto proprio de la fede* : ← Falso co<n>etto.

89

[CXIX, 1-2, 4] *e Dio / Prodotto [...] / che senza te saria giocondo* : ← Crede che (pro)du<ca> e non crede in dio. C. 28 st. <71>¹¹ <co>noscerem(m)o ch<e> sano spasso.

90

[CXX, 4] *sorbo* : →Potest?

91, 92

[CXXI, 1-2] *Non siate però tumide e fastose, / Donne, per dir che l'uomo sia vostro figlio* : ↔ Connectatur¹² ; ← Co(n) chi parla?

93

[CXXII, 1] *et altre et infinite* : ↔ Basta infinite.

94

[CXXII, 3, 4] *Hor [...] / Quando* : → Dove.

95

[CXXIII, 1] *Se ben di quante io n'habbia fin qui amate* : → Merca(n)tia d'amore.

96

[CXXIII, 2] *n'habbia* : → Era forza veniva.

97

[CXXIII, 8] *sia* : → È.

98

¹¹ È la stanza, sottolineata e postillata, in cui Giocondo ed Astolfo scoppiano nella risata consolatoria.

¹² Riferito all'incipit dell'ottava.

[CXXV, 2] *Contra il suo Re, che contra la Donzella* : ← Che co<l>pa ne have<a> il Re? E pur ~~Rugg(ier)o~~ Rod(omonte) le fu così fid<ele>. ¹³

99

[CXXVI, 3-4] *È ch'esso sia che poi gli renda il tutto / E lo riponga nel suo seggio antico* : ← Desio di un<o> sdegnato st. su(perior)e.

100

[CXXVII, 3-4] *a gran giornate, e non assonna, / E poco riposar lascia Frontino* : ← E Sacrip(ant)e lo trova in 200 mig<lia> st. 115. ¹⁴

101

[CXXVII, 7-8] *Verso il mar di Provenza, con disegno / Di navigare in Africa al suo regno* : ← Et sempre a strada dritta.

102

[CXXIX, 5] *e grassi* : ← I grassi.

103

[CXXX, 3] *paesan* : → <S>uo o del paese dov'è?

104, 105

[CXXX, 6-8] *Di varii cibi e di vin Corso e Greco* : → <Co>(n)tra c. 29 st. 22. ¹⁵
; → Et era sì <a>ddolorato <per> la don(n)a st. seg(uent)e.

106

[CXXXII, 2] *Che mai si sien per Francia ricordati* : → <E>ra di Fra(n)cia <e>t co(n) ta(n)ta i(n)sta(n)za curò, che il <p>agano restasse <p>oco?

107, 108

[CXXXIV, 7-8] *quel che ciascun si crede / De la sua donna nel servargli fede* :
→ <A> che pro<p>osito doma(n)<da> q(uest)o, Rod(omon)te? Doralice non

¹³ Ruggiero è cancellato e sostituito con Rodomonte. È un'evidente svista.

¹⁴ Lì sottolinea e postilla.

¹⁵ Lì sottolinea il primo verso: «Non'era Rodomonte usato al vino» e scrive affianco: «contra c. 23 st. 130».

era già <su>a moglie. Voleva più tosto dirsi <m>al delle don(n)e tutte; non delle sole mogli. ; ← A lei?¹⁶

109

[CXXXV, 8] *Se non vi vol mostrar nero per bianco* : ← Che ha che far, mostra con creder?

110

[CXXXVII, 8] *non mi s'è mai scordato* : ← Oblivisca.

^a Lacero. Postilla completamente illegibile.

^b Postilla molto stinta ed in buona parte lacera.

¹⁶ Riferito a «sua donna».

Canto XXVIII

1

[I, 2, 4] *a questa storia orecchia / [...] / E in vostra infamia* : → Bel proemio.

2

[I, 7-8] *Che 'l volgare ignorante ognun riprenda, / E parli più di quel che meno intenda* : → Oraculo.¹

3

[II, 1-2] *star l'historya* : → Veggasi du(n)q(ue) q(uan)to necess(ari)a con(n)essione sia in q(uest)o libro!

4

[II, 8] *Potrei* : ← Posso.

5

[III, 7] *cavaliero* : → Re!

6

[IV, 4] *poch'altri* : → Q(uant)o assai.

7

[V, 4-5] *Di tutti i Re vicini era il maggiore ; / Quanto che di presentia, e di bellezza* : ← Q(uest)o in giov<i>nezza Re.

8

[VI, 1-2] *havea assai grato / Fausto Latini, un cavalier Romano* : ← Fasto havea gran Cavali<er>.

9

[VIII, 1-5] *Al Re [...] / E d'haver conosenza alto desire / Di sì lodato giovane li venne^a* : ← Era Re in sua giovin<ezza> gli lo rinuncia il <...> et s<i> fe' monaco <in> età matura.

¹ Gli stessi versi sono citati e discussi in A. Tassoni, *Tenda rossa*, cit., p. 163-166.

10

[XI, 7] *Proponendole il ben che n'usciria* : → Che ben po<t>ea aspettare che il Re promise? Egli non curava st. 9.²

11

[XII, 4] *Che talhor cresce una beltà un bel manto* : → <O>raculo.

12

[XIII, 2] *nel lato manco* : → Non dal dritto?

13

[XVI, 4] : ← Ma perché?

14

[XVII, 5] *al giorno un'hora* : ← Si torna a dormi<re levando il sole? St. 20.³

15

[XVIII, 6] *mi sia accettata* : ← Da me?

16

[XX, 5] *passò il rio* : → Che rio?

17

[XX, 7-8] *Smonta in casa; va al letto; e la consorte / Quivi ritrova addormentata forte* : → È pos(sibi)le che sì tosto si fosse addorme(n)tata, dopo il lavorone? Et il garzon anco?

18

[XXIII, 3] *Destarla pur, per non le dar dolore* : → Incred(ibil)e gala(n)te becco.

19

[XXIV, 6] *Per gire a Roma, e gito era a Carneto* : → Bello.

² «La roba, di che 'l padre il lasciò herede, / Né mai cresciuta havea, né minuïta» (9, 5-6).

³ Lì sottolinea e postilla gli ultimi due versi.

20

[XXX, 7-8] : → Vel gonfio da st. 6, et 8.

21

[XXXI, 3] *con agio* : → Conagio.⁴

22

[XXXII] : → <Per> che non tornava mo' <G>ioco(n)do a casa?

23

[XXXVII, 3] *E la Regina, e il Nano* : ← Sempre a la med(esim)a hora? Che verisimilitud(in)e?

24

[XLI, 3-4] *Ancor, ch'egli conosca che diretta / Mente, à sua Maestà danno si faccia* : → Mai non.

25

[XLII, 1] *se non* : → Se non.

26

[XLIV, 1] *Se* : → Che.

27

[XLIV, 4] *in tutti i muri* : → Tutti tutti?

28

[XLIV, 8] *Poi che giurato havea su l'hostia sacra* : → E pur q(uan)to Astolfo, come s'ha per verissime historie, non curò mai né giurame(n)ti né la fede data al Papa, con cui guerreggi(a)va, et è ve(ri)simile che tacesse in q(ues)to magg(io)r interesse.

29

[XLV, 1] *Che debbo far, che mi consigli frate?* : ← Co(n)fessati.

⁴ Altro divertissement con il suono delle parole sottolineate.

30

[XLVII, 7] *Con duo scudieri* : ← Due soli scudieri.

31

[XLVIII, 1] *Travestiti* : ← Du(n)q(ue) scon<o>sciuti, et co(n) paggi? <...> de infra st. 69.⁵

32

[XLVIII, 6-8] *Anch'altrettante* : ← Du(n)q(ue) se(m)pre rimetteano <il> danar spes<o>.

33

[XLIX, 1] *In questa terra un mese, in quella dui* : ← Così si ricercano ta(n)ti paesi? St. anteced(ent)e ne a(n)<che> in 50 a(n)<ni> è poss(ibi)le.⁶

34

[L, 5-6] *più te, ch'un altro* : → Havea forse <p>arlato Giocondo? Non <s>i vede.

35

[LII, 1] *Di quel, che disse il Re, molto contento* : → Q(uant)o questa (pro)posta del Re co(n)tra <s>t. 50.

36

[LII, 4] : → <S>i cercano Montagne.

37

[LIII, 2] *Sua tenerella, e quasi acerba etade* : → <T>enerella.

38

[LIII, 5-8] : → <S>enza donar <a> lui cosa <a>lc(un)a? Così <p>oco ama <l>a figlia?

⁵ In realtà si riferisce alla st. 65, che per errore di stampa è segnata come 69 in questo esemplare. Lì postilla: «Havea anche paggi, contra la st. 47».

⁶ Nella stanza precedente è scritto: «cercaro Italia, e Francia, / Le terre de' Fiaminghi, e de gli Inglesi».

39

[LIV, 8] *Veniro* : → Tornavano a dietro? Sop(r)a dice: van(n)o, et hora vengono?

40

[LV, 2] *e divini* : ← E privati.

41

[LV, 4] *peregrini* : ← Q(uant)o positivi se(n)za pompe hor come ta(n)ta servitù?

42

[LVI, 4] *e del suo amor godette* : ← In che età di lei, che hora era acerba? St. 53.⁷

43, 44

[LVIII, 4-6] : ← Du(n)q(ue) s'era molti an(n)i affaticato, poi che si partì da lei, che non si muta mica <in> hosto ogni dì. ; ↔ Hospiti.⁸

45

[LXII, 6-8] *col capo inante* : → Non era in braccio di alcuno hora? co(n)tra st. 61.

46

[LXIV, 5] *Cavalcò forte, e non andò a staffetta* : → D(e)clara.

47

[LXV, 8] *Sorse Fiammetta* : → Havean anche pagg<i>. Contra la stanza 47.⁹ Poi non è dece(n)<te> ch'ella sorgesse come fa(n)tesca.

48

[LXVII, 3-4] *Se mi havesti prestato un po' il cavallo / Tanto che 'l mio bisogno havesti fatto*: ← Che necessità.

⁷ Il riferimento è al v.2, sottolineato e commentato.

⁸ Riferito a «molti hosti».

⁹ Lì sottinea e commenta «Con duo scudieri».

49

[LXVII, 6] *Son tuo vassallo* : ← Non era.

50

[LXVII, 7] *Sì, che non convenia tal cenni usare* : ← Che cen(n)i.

51

[LXVIII, 4] *Ch'ad ambeduo l'esser beffato preme* : ← perché? Et che be<ffe?>.

52

[LXIX, 1-2] *(le disse il Re con fiero sguardo) / E non temer di me, né di costui* :
← Lo sguardo non risponde alle p<a>role.

53

[LXXI, 5-8] *Poi scoppiaro ugualmente in tanto riso / [*] / A dietro si lasciar cader sù 'l letto* : → <S>coppieran(n)o <d'a>ffetto.

54

[LXXII, 4] *non ne l'accochi?* : → <A>ccoccare ferire. Et sensus.¹⁰

55

[LXXIII, 4] *Ma per ultima prova costei baste* : → <N>o(n) era mica moglie
<l>oro, costei.

56

[LXXV, 5] *ben* : ← Quel, ben.

57

[LXXVIII, 3-4] *Di cento potrà dir degne à honore / Verso una trista, che biasmar si debbe* : ← Il se(n)so?

58

¹⁰ Accoccare: «Accocarla a uno vale fargli qualche danno, dispiacere o beffa» (Vocabolario della Crusca 1623).

[LXXIX, 1-2] *è di voi forse alcuno / C'habbia servato à la sua moglie fede?* :
← A che proposito? L'huo(m) è tristo du(n)q(ue) la do(n)a è buona?

59

[LXXXII, 6] *Né temeria il marito* : ← No?

60

[LXXXII, 7-8] *Cristo ha lasciato ne i precetti suoi. / Non fare altrui quel, che
patir non vuoi* : → Nell'Evang(el)o dove è q(ues)to (pre)cetto?

61

[LXXXIV, 7] *per timor* : → Et lo dice ardito. St. 76.¹¹

62

[LXXXVI, 5] *per duo giorni* : ← Ha caminato si<n> duo dì <?>

63

[LXXXVIII, 3] *Di* : ← Da.

64

[LXXXVIII, 8] *Da quel crudel, che dovria dargli aiuto* : ← Chi?
Domesti<ci?>¹²

65

[LXXXIX, 1] *Naviga il giorno, e la notte seguente* : ← E tre giorni <di>
camino.

66

[XCI, 3-5] *Lion passa, e Vienna, indi Valenza, / E vede in Avignone il ricco
Ponte; / Che queste Terre, et altre ubidienza* : → E Sacrip(ant)e <to>rnò solo
<2>00 miglia <per> trovarlo pur lo <s>eguì? C. <2>7. st. 115 nota ini<tial>e¹³

¹¹ Lì al v. 2 sottolinea «e ardire».

¹² Si riferisce ai domestici del v. 6, che non sottolinea: «Se gli fanno domestici suoi guerra».

¹³ La prima sottolineatura in XXVII 115 è al v. 3: «Che fin' a sera si fece seguire». Dopo sottolinea e postilla i versi 6-8.

st. 86, et 89 di questo canto. Nota anc(h)e st. 86, et 89, di questo canto è preso <...> c. <...>7. st. 54.

67

[XCIV, 2] *Sì comodo li parve il luogo, e bello* : → <R>od(omon)te quel <f>uribondo <si> ritira a <v>ita ere<m>itica?

68

[XCIV, 3] *Famigli e carriaggi* : ↑ <Ha> famigli e carriaggi? Co(n)tra c. 27 st. 110. Che ha solo due sergenti.¹⁴

69

[XCV] ↓← : Dal dì che Rod(omon)te lasciò il ca(m)po sin hora dovea beber vino poi che gustato li piacque et così a st. 21, d(e)l c. 29 doverà esser uso a beverlo.

70

[XCVI, 1] *Chi la Donzella, chi 'l monaco sia* : ← Isabella donzella.

71

[XCVI, 8] *Dicare à Dio del suo vivere honesto* : ← Dicare?¹⁵

72

[XCIX, 5-7] *Come era per lasciare il mondo folle, / E farsi amica a Dio con opre sante. / Ride il pagano altier, ch'in Dio non crede* : ← Una pagana così risolve.

73

[CI, 4] *qual pratico nauta* : ← Che poi dive(n)ta cuoco st. seg(uent)e.

^a Virgole sono apposte a penna sul testo dopo “conoscenza”, “desire”, “giovene”.

¹⁴ Li sottolinea il v. 7: «Seco non tolse più, che due sergenti».

¹⁵ Dal latino “dedicare”.

Canto XXIX^a

1

[II, 1-2] *Donne gentil, per quel, ch' à biasimo vostro / Parlò contra il dover, si offeso sono* : → <R>ing(razia) in vino.

2

[II, 7-8] *poi / Prima* : → Poi prima.

3

[IV, 3-4] *Creator del tutto* : → <P>ur era <pa>gana, poi co(n) Zerb(in)o <c>he era di <co>nt(rari)a legge <n>o(n) era peccato, né era contine(n)te? <O>nde, che per Zerb(in)o non volse st. 11.¹

4

[IV, 5] *e falda* : ← Difesa.

5

[IV, 7-8] *più [...] / più può* : ← Più più può.

6

[VIII, 6-8] *Dicea, ch'era il suo core, e la sua vita, / E 'l suo conforto, e la sua cara speme / Et altri nomi tai, che vanno insieme* : ← O che bassezze.

7

[IX, 7-8] *Che non li par, che potesse esser buono, / Quando da lei non lo accettasse in dono* : ← Non <...>^b

8

[X] : → <...> lito <...>.^c

9

¹ «A cui fatto havea col pensier devoto / De la sua castità perpetuo voto» (XXIX 11, 7-8).
Sottolinea il v. 7.

[XI, 4-5] *d'errar sì forte / Contra quel cavalier, che in braccio spento* : → <...>

10

[XIII, 6] *Del mio honor, disse, ch'io non ne sospetti* : → <N>on fa <...> con <...> fede?

11

[XVII, 5-8] *Rodomonte honesto / [*] / Che più ch'ella non disse, le promesse* :
← Quel temibi<le> dal Cielo non tem<e> per q(uest)o vantaggio moral
appetito? Veggasi l'esse(m)pi<o> di chi co(n)<...>. ^d

12

[XVIII, 7] *Di Dio, ò di Santi* : ← E pur di s<opra> egli stim<ò> ta(n)to la
fe<de> di aiutar <il> Re, che p<os>pose la battaglia, i<l> che non fa né
Mandric<ardo> né Rugg<iero>. ²

13

[XIX, 5-8] *Ella per balze, e per valloni oscuri / Da le città lontana, e da le ville*
: ↑ A st. 1<5> l'herba è vicina³ poi la trova per balze, et valloni ? Non basta
<che> <Rodomon>te innamorato non s'avedea, perché! perché cerca tanto lei?

14

[XX, 2] *Colson de l'herbe e con radici, e senza* : → <...> ^e st. 15.

15

[XXII, 1] *Non era Rodomonte usato al vino* : → <...> c. 27. st. 130. ⁴

² Una serie di postille nei canti che vanno dal XXV al XXX segnalano il cambiamento di atteggiamento di Rodomonte verso Doralice e verso Agramante. In alcuni luoghi è registrata la sua fedeltà al sovrano maggiore rispetto agli altri campioni pagani. Qui, invece, si registra un cambio di rotta, con il guerriero che abbandona il campo pagano.

³ «Ho notitia d'un'herba, e l'ho veduta / Venendo; e so dove trovarne appresso» (XXIX 15, 1-2). Probabilmente sullo stesso tema si incentrano le postille 14 e 16, in cui si sottolineano ancora versi che si riferiscono alle erbe colte da Isabella e di cui rimane solo il riferimento alla st. 15.

⁴ Lì aveva sottolineato al v. 5 «Di varii cibi, e di vin Corso, e Greco». La parte lacera contiene probabilmente la parola «contra».

16

[XXIII, 2] *Dal fuoco tolse, ove quell'erbe cosse* : → <...> co(n) <...>ami <st>. 15.^f

17

[XXIV, 6] *e per lo seno* : → <A>d q(uo)d!

18

[XXV, 3-5] *Incauto e vinto anco dal vino forse, / Incontro a cui non vale elmo, né scudo, / Quell'huom bestial le prestò fede* : ← <...> quando il credé prima.

19

[XXVII, 2-4] *Così i miei versi havesti forza, come / Ben m'affaticherei con tutta quella / Arte, che tanto il parlar' orgna, e come* : ← <...>

20

[XXVII, 7-8] *Vattene in pace à la superna sede; / E lascia à l'altre esempio di tutta fede* : ← In parad(is)o.

21

[XXVIII, 2-4] *Del cielo il Creator giù gli occhi volse; / E disse, più di quella ti commendo, / La cui morte à Tarquinio il Regno tolse* : ← Costei pec<co> et iddio la comendò?

22

[XXVIII, 6-8] *Tra quelle mie, che mai tempo non sciolse, / La qual per le inviolabil'acque giuro, / Che non muterà secolo futuro* : ← <...> né acque di <...>

23

[XXIX, 1-4] *Per l'avenir vo che ciascuna, c'habbia / [*] / E di vera honestade arrivi al segno* : ← <...> non si <...>tono <...> non Isabella et men quella di Tarquino potea esser da dio onest(ament)e comendata essendo infedele; et sine

fide imp<ossibile> co(n) piacere dio. Nota anc(or)a che il Poeta parla <in> propria persona.⁵

24

[XXIX] : ↑ Inoltre Lucretia non giacea col drudo come Isabella che per amor di Zerb(in)o non acconse(n)tì a Rod(omon)te.^g

25, 26, 27

[XXX, 3] *casta al terzo ciel ritorno* : → Parla pur il Poeta in pri(m)a persona.
↔ Il vero dio; ← Casta a Zerb(in)o.

28

[XXX, 6] *senza pietà* : ← Perché?

29, 30

[XXXI, 1-2] *Placare o in parte satisfar pensosse / A l'anima beata d'Isabella* ::
→ <C>redea l'eternità de l'anima <e> non <cre>dea <...> c. 28 st. 99.⁶ ; ← In
che lo oppose?

31

[XXXIII, 8] *Che dava à pena à duo cavalli loco* : → <...> <d>uo cavalli?

32

[XXXVI, 8] *Ugual periglio a quel non havea il mondo* : ← Né alc(un)o cader
in monte.⁷

33

[XXXVII, 5-6] *Del fallo, à che l'indusse il troppo vino / Dovesse netto, e
mondo rimanere* : ← Non crede i(n) di<o> <...>.

⁵ Questa postilla istituisce un paragone tra la Lucrezia classica e Isabella. Ma il postillatore sembra inserirsi nella traduzione della Lucrezia infedele, portata avanti anche nella *Secchia*. Cfr. O. Besomi, *Un mito rovesciato*, cit.

⁶ Lì al v. 7 sottolinea «Ride il Pagano altier, che in Dio non crede». È molto probabile che la postilla sia da completarsi con «in dio».

⁷ Il senso della nota non è chiaro e la parola “monte” è molto stinta e non di sicura interpretazione. È possibile che il postillatore ironizzi, come fa anche altrove, sul v. 7: «Cadea nel fiume, ch'alto era, e profondo». Il senso dovrebbe essere legato all'ovvietà del pericolo di cadere nel fiume, essendo impossibile cadere nel monte.

34

[XXXVIII, 2] *Alcuni la via dritta vi condusse* : ← <...> via drit<ta> <...> se <...> di <...> chi l'havea fa<tto>.

35

[XXXIX, 6] *E che in Algier poi li mandasse parmi* : ← Infra lo d<a> sicuram(ent)e c. <35> st. 4<5>.⁸

36

[XL, 4] *Fare in fretta facea, né finita era* : → Se la facea <f>are non <e>ra finita.

37

[XLI, 2] *Salta la sbarra* : → <V>'era <s>barra.

38

[XLII, 1-3] *Sol per Signori, e Cavalieri è fatto / Il ponte, non per te bestia balorda / [...] ch'era in gran persier distratto* : → Gl'altri per dove pas<s>avano? <Bi>sogna pur <c>he ne fosse un altro.

39

[XLVII, 2] *Io non so dove* : ← Non?

40

[XLVIII, 5-6] *né per mirare aspetta, / Se in biasmo, o in loda questo li riesce* : ← Ad q<uod>?

41

[XLIX, 1-2] *Havea passato il ponte, e la riviera* : ← Come passa la sbarra a cavallo? St. 41.

42

⁸ La postilla si riferisce a «parmi», obiettando che in un altro luogo del testo è dato per certo che Rodomonte manda ad Algeri i suoi prigionieri. Al canto XXXV 45, 1, sottolinea: «Io gli ho al mio regno in Africa mandati». È probabile che il riferimento a canto e stanza cancellato dalla rifilatura sia da intendere al verso citato.

[LII, 1] *Si vennero a incontrar con esso al varco / [...] che inante* : → Come <op>ortuna <s>t. 50.⁹

43

[LIV, 5-6] *A mezo il tratto trovò molle, e lenta* : → Come vide il caso d(e)l co(m)pagno?

44, 45

[LVI, 5-8] *Quanto e bene accaduto, che non muora / [*] / Si che l'udì Turpino, e a noi lo scrisse* : → Gra(n) guadagno per saper gl'atti del Pazzo ; ← Si mett<e> ad un gra(n) obb<iettivo> d<i> re(n)der co(n)t<o> come habbi<a> potuto sape<r> quel che scrive, né tutto potrà re(n)derlo, cer<to>.

46

[LVIII, 3-4] *Stando così, li venne a caso sopra / Angelica la bella, e il suo marito* : ← Da<l> di c<he> partir per anda<r> al su<o> Regno <non> havea(n) f<atto> magg(ior) v<iag>io? Pu<r> Orlan<do> divene matto u(n) pezzo dopo la lor pa<r>tita. Aggiu(n)go che Medoro dovea affrettarsi sape(n)do quanti ama(n)ti ella have<a>.

47, 48

[LXI, 3-4] *Così li piacque il delicato volto / Così ne venne immantinente ghiotto* : → Confer(ma) st. 68. ; → <L>i piace il <v>olto, come il ca(n) la fava?¹⁰

49

[LXIII, 4] *che 'l Saracino spinse* : → <O>raculo.

50

[LXIV, 8] *come ad un soffio il lume* : → Applica.

51

⁹ Alla stanza 50 sottolinea i vv. 5-6: «Solenne et atta da narrar cantando, / E ch'a l'historia mi parrà opportuna».

¹⁰ Proverbio usato in modo satirico. Un modo di dire simile, di natura visibilmente oscena, esiste ancora in Umbria e Toscana. Leccar la fava al cane vuol dire, fuor di metafora, restare delusi, con un pugno di mosche.

[LXV, 1-2] *o che pigliasse / Tanto disconcio nel mutar l'anello* : ← Gra(n) fatto.

52

[LXV, 3] *O pur, che la giumenta traboccasse* : ← St. seg(uent)e non può essere che trabocca<sse>.

53, 54

[LXVI, 1-3] *corto [...]* / *Che con l'urto le havria tolta la vita* : ← Come è poss(ibil)e, che la cortezza fosse piglia<...> ; ← Confer<ma> st. 73.

55

[LXVIII, 1-2] *Con quella festa il Paladin la piglia, / Ch'un altro havrebbe fatto una donzella* : ← Confer<ma> st. 61.

56

[LXIX, 5-6] *Non vede Orlando come trar la possa, / E finalmente se l'arrecà in spalla* : ← L' vid<e>?

57

[LXX, 4] *Dicea Orlando, Camina, e dicea invano* : → Bello.

58

[LXX, 8] *E dietro la legò sopra il piè destro* : → D(e)clara.

59

[LXXI, 2-3] *maggior'agio. / Qual leva il pelo, e quale il cuoio porta* : → Oscuro.

60

[LXXIII, 1-2] : ← Confer<ma> st. 66.

61

[LXXIII, 3-4] *Perché non discernea il nero dal bianco / E di giovar, nocendo, si credea* : → L'haveria a(n)co amata?

62

[LXXIII, 5-8] : ← Sdegno freddam(ent)e nato.

63, 64

[LXXIV, 1-4] : ← Beccatevi su q(uest)o. ; ← Parla così per introdur<re> al seg(uen)te (pro)e<mio>.¹¹

65

[LXXIV, 5-8] *Ma prima, che le corde rallentate* / [*] / *Acciò men sia noioso a chi l'ascolta* : ↑ Veggasi con che verisimilitud(in)e si fa dir i quattro ultimi versi da persona sdegnata.

^a Il ventinovesimo è tra i canti più danneggiati. Le postille sono molte, ma spesso le pagine presentano lacerazioni consistenti e l'inchiostro è macchiato.

^b Le lettere cadute nel taglio del margine interno del foglio rendono poco leggibile la postilla.

^c La carta è molto rovinata e con parti mancanti nel margine interno. Sono compromesse irrimediabilmente le postille n° 8, 9, 10, 18, 19 e 22.

^d Parte finale della postilla lacera.

^e Consistente parte del testo lacera.

^f Postilla in buona parte lacera.

^g La postilla è sul margine inferiore della pagina successiva, quindi posizionata sotto la st. 34, a causa dell'esaurimento dello spazio disponibile. È possibile che sia stata concepita in un secondo momento, cosa che giustificherebbe il non aver tentato di lasciare maggior spazio disponibile durante la stesura della postilla precedente.

¹¹ Dove infatti il narratore scrive: «Dissi per ira al fin de l'altro Canto» (XXX 1, 8).

Canto XXX

1

[I, 6] *Non è per questo, che l'error s'emende* : → <A>(n)zi sì.

2

[I, 7] *Lasso, io mi dolgo, e affliggo in van di quanto* : → A proposito.

3

[I, 8] *per ira* : ↑ Che occasion hebbe di ira? Come la mostrò?

4

[II, 2-3] *Che dopo molta pazientia, e molta, / Quando contra il dolor non ha più schermo* : → O che occ(asio)ne hebbe di perderla.

5

[III, 3-4] *Voi scuserete, che per frenesia, / Vinto da l'aspra passion vaneggio* : → Come catta l'attenzione.¹

6

[V, 3-4] *Ecco un pastor sopra un cavallo incontra, / Che per abbeverarlo al fiume arriva* : ← Et ques<to> è a (pro)posito c. 29 st. 50.²

7

[VI, 5] *Con qualche aggiunta il ronzin dar mi puoi* : ← È troppo vulgato.

8

[VII, 5-6] *La rabbia, e l'ira passò tutti i modi / Del Conte* : ← Histe non puot<e>.³

9

¹ Cattare: «Procacciare, acquistarsi» (*Vocabolario della Crusca* 1623).

² Lì sottolinea i vv. 5-6: «Solenne, et atta da narrar cantando, / E ch'a l'historia mi parrà opportuna». Il punto è la liceità di narrare le storie di Orlando matto e di personaggi non nobili in generale.

³ Cioè «iste non potest».

[VIII, 2] *e molti pone* : ← Molti che <?>

10

[VIII, 3-4] *Non gusta il ronzin mai fieno né biada / Tanto, che in pochi dì ne riman fiacco* : ← perché non in u(n) dì <?>

11

[IX, 4-6] *che ne restò disfatto, / Né si potè rifar quel, né l'altr'anno, / Tanti uccise il periglioso matto* : ← Q<uest>o è più che i seguenti.

12

[XV, 4] *Quanto sarian duo tratti di saetta* : ← Tirata da arco o mano o Balestra.

13

[XV, 7] *dove tendea su 'l lito* : ← Tendea chi <?>

14

[XVII, 8] *E la casta Isabella al ciel salita* : ← Q(uant)o q(uest)a gl'è uguale? Pag(an)a et pure è di Spagna contra ca(n)to 52. st. 14.⁴

15

[XVIII, 6] *Perché l'Aquila bianca non li cede* : ← Era Mand(ricardo) che movea la lite.

16

[XIX, 5-6] *Ma che Ruggiero a Mandricardo torre / Lasci lo scudo del Troiano antico* : ← È d'uso.

17

[XX, 7] *Veggiamo quel che Fortuna ne disponga* : → Co(n)tra st. 22.

18

⁴ Nella postilla inverte canto e ottava. Il luogo cui si riferisce è infatti in XIV 52. Lì sottolinea il v. 2: «Che non ha paragone in tutta la Spagna». Il soggetto è il viso di Doralice. Così postilla: «Et era in Fr(anci)a et il pagano era tartaro. Co(n)tra c. 30 st. 17».

[XXII, 6] *la divina provvidenza* : → Un sarac(in)o tal parola? Co(n)tra c. 22 st. 57.⁵

19

[XXII, 8] *fortuna* : ← Co(n)tra la (pro)vide(n)za.

20

[XXIV, 6] *Quando Ruggier si sentì trar dal vaso* : → Tratto non trar!

21

[XXV, 5] *Come hor di spada, hor di scudo si copra* : ← Parlava co(n) un putto?

22

[XXVI, 1-2] *che da l'accordo, / E dal trar de le sorti sopravanza* : ← A quando?

23

[XXVI, 7-8] *Né basta a molti inanzi giorno andarvi, / Che voglion tutta notte anco veggiarvi* : ← Dopo?

24

[XXVII, 7-8] *Biasman questa battaglia, et Agramante / Che voglia comportar che vada inante* : ← In ver<o> non serba i<l> decoro di Re tolera(n)do civi<l> pugne.

25

[XXVIII, 4] *Quel che prefisso* : ← Quel cui.

26

[XXVIII, 7] *di diece altri mila* : ← Solo diecim<ila>.

27

[XXIX, 7-8] *E, s'in ciò pur nol vogliono ubidire, / Vogliano almen la pugna differire* : ← Perché non può egli di<f>ferire quando vi statù il gi<or>no.

⁵ Lì sottolinea e postilla il v. 4 : «O la Fortuna, se non tocca à lui».

28

[XXXI, 6] *che tutto il campo vole* : → <C>o(n)tra st. 26, e, 27.

29

[XXXII, 2] *Rimedio mai, ch'a riposar mi vaglia* : → Declara.

30

[XXXII, 5-8] *C'ha potuto giovare al petto mio / [*] / Se un'altra non minor se n'è già accesa* : → <C>o(n)tra c. 24, st. 95. <T>u l'incitasti!⁶

31

[XXXIII, 8] *Ch'a quella* : → <A> quale? Q(ua)nd(o) <la> rapì? All'hora <n>o(n) l'havea <p>ur vista.

32

[XXXIV, 7] *Utile o danno a voi non so ch'importi* : → <P>ortar utile.

33

[XXXIX, 1] *E vi dovria pur rammentar* : ← Chi lo dovria?

34

[XLI, 3-4] *del Moro / E del Franco* : → Eserciti sono. Et il moro non ti è nem(ic)o.

35

[XLI, 7-8] *E hor c'ho Durindana, e l'armatura / D'Ettor; vi dè Ruggier metter paura?* : → Si fida nell'armi il valoroso.

36

[XLIII, 3] *Che non pur lui mutato di proposto* : → L'havia mutato né lo mutò?

37

[XLIII, 6] *Ancor ch'armato e ch'ella fosse in gonna* : → Erano in letto et ei ch'armato st. 45.

⁶ Lì sottolinea il v. 6: «Hor ti potrà giovar l'esser gagliardo».

38

[XLIV, 8] *Sonando il corno s'appresenta armato* : ↑ Ruggier sona il corno?

39

[XLV] : ← Tasso c. 7 st. 52.⁷

40

[XLV, 6] *Che Doralice stessa non si fida* : ← Et me(n)tre co(n)batte co(n) Rod(omon)te si fida c. 24 st. 111.⁸

41

[XLVII, 1-2] *Posti lor furo, et allacciati in testa / I lucidi elmi, e date lor le lance* : ← Non so come si com(m)etta et v<e>rifichi di Rugg(ier)o.

42

[XLVII, 5-8; XLVIII] : ← Tasso <c.> 6. st. 40.⁹

43

[XLIX, 2] *Turpin verace in questo loco* : ← Non è se(m)pre ver<ace>.

44

[XLIX, 3-4] *Che due o tre giù ne tornaro accesi, / Ch'eran saliti à la sfera del foco* : ← Dal foco i materi<ali>.

45

[L, 2-8] *E non miraron per mettersi in terra / [...] / E biasmo eterno à chi feria 'l cavallo* : → <L>ancie.

⁷ Il riferimento è in realtà alla stanza 51: «La notte che precede, il pagan fero / a pena inchina per dormir la fronte; / e sorge poi che 'l cielo anco è sì nero / che non dà luce in su la cima al monte. / “Recami” grida “l'arme” al suo scudiero, / ed esso aveale apparecchiate e pronte: / non le solite sue, ma dal re sono / dategli queste, e prezioso è il dono» (G.L., VII 51).

⁸ «Tra i Cavalier la Donna di gran core / Si mette, e dice loro, Io vi comando / Per quanto so, che mi portiate amore, / Che riserbiate à miglior'uso il brando; / E ne vegnate subito in favore / Del nostro campo Saracino» (XXIV 111, 1-6). Tassoni sottolinea «subito».

⁹ «Posero in resta e dirizzaro in alto / i duo guerrier le noderose antenne; / né fu di corso mai, né fu di salto, / né fu mai tal velocità di penne, / né furia eguale a quella ond'a l'assalto / quinci Tancredi e quindi Argante venne. / Rupper l'aste su gli elmi, e volâr mille / tronconi e scheggie e lucide faville» (G.L., VI 40).

46

[LI, 4] *più che grandine son spesse* : → Non ve n'è di rara?

47

[LII, 1] *Ma degno di sé colpo ancor non fanno* : → Sì, sì, ma <s>tan(n)o a(n)che <di>fendendosi.

48

[LII, 5] *sanno* : → Egli sol sa.

49

[LV, 2] *L'elmo d'Ettore era incantato invano* : ← St. 59.

50

[LV, 3-4] *Fu sì del colpo Mandricardo afflitto, / Che si lasciò la briglia uscir di mano* : ← U(n) colpo piato, ta(n)<to> faria?¹⁰

51

[LVII, 6] *Li caccia sotto la spada pungente* : ← P<ur> co(n) lan<cia> da <...> il colpo, et tutt(avia) si dice che percosse l'elmo st. seg(uent)e.

52, 53

[LIX, 4-8] *condotta tempre, poco giova / [*] / Piastra incantata, et incantata maglia* : ← <In>ca(n)ti co(n)tra <in>canti. ; ↑ Rugg(iero) che gettò lo scudo nel pozzo per non valersi d'incanti et se si dice ch'altri non s'accorge de la spada risp(ond)o ch'ei <...> il vede, et basta.^a

54

[LX, 7] *si gittò* : → <S>é gittò?

55

[LXI, 2-5] : → <...>

¹⁰ Il colpo era stato dato di piatto: «E tal fretta li fè, ch'io men l'incolpo, / Se non mandò à ferir di taglio il colpo» (54, 7-8).

56

[LXIV, 5-8] *D'ogni ragion, che può ne l'Augel bianco / [*] / Che più che spada, e scudo assai li preme* : → Fi<...> co(n) p<...>

57

[LXVIII, 3] *i fautor mutaro regni* : ← Trisillabo <...>¹¹ regni? Come <?>

58

[LXX, 2-6] *Carezze [...] / d'Africa le piante* : → Long.

59

[LXX, 7-8] : → Quasi che di ciò s'allegri Agr(aman)te di morte d'un sold(at)o.

60

[LXXII, 6] *Sì facile era a variar pensiero* : → <O>nde tanta facilità? Di <Rod>o(mon)te si vede <s>olo, ch'egli serviva lei.

61

[LXXIV, 2-6] : → <I>l Re s'allegra <de>lla morte di Mand(ricar)do.

62

[LXXVII 3-4] *E punirlo di quanto havra fallito / D'haver tolto à una donna il suo Frontino* : → In.

63

[LXXVIII, 3] *Poi li trasse la lettera di seno* : ← Sta tanto?

64

[LXXVIII, 5-6] *Con viso più turbato, che sereno, / Prese la carta Bradamante, e lesse* : ← Non si tur<ba> prima?

65

[LXXIX, 5-8] : ← Madrigaletto.

66

¹¹ Forse "pe<rché>", ma il testo è troppo stinto e lacero per affermarlo con certezza.

[LXXX, 5] *Pur tuttavia piangendo* : → Ippalca.

67

[LXXXII, 2-4] *ndoti amato io* : → Tasso c. 7. St. 20.¹²

68

[LXXXVI] *deve haver [...]* *affatto* : ← Q(uand)o parte.

69

[LXXXIX, 4] *È meraviglia se Ruggier non l'ama* : ← Sì, perché in vero era tale lui.

70

[XCIII, 5-6] *Dopo gran fame irondine, che arrivi / Col cibo in bocca à i pargoletti augelli* : ← Che co<sa> porta.

71

[XCIV, 1] *Ricciardo* : ↓ Non Ricciardetto.

72

[XCIV, 8] *E non volse con lor venir in schiera* : ← L'ama(n)te non va.

^a C'è un asterisco a lato della postilla ed al lato del v. 6, cui principalmente il commento a piè di pagina è riferito.

¹² Il lamento di Bradamante per l'amore infelice è accostato a quello di Erminia: «Indi dicea piangendo: "In voi serbate / questa dolente istoria, amiche piante; / perché se fia ch'a le vostr'ombre grate / giamai soggiorni alcun fedele amante, / senta svegliarsi al cor dolce pietate / de le sventure mie sí varie e tante, / e dica: "Ah troppo ingiusta empia mercede / diè Fortuna ed Amore a sì gran fede!"» (G.L., VII 20).

Canto XXXI

1

[I] : → O che bella canzonetta.

2

[I, 7-8] *Se non fosse l'huom sempre stimolato / Da quel sospetto rio, da quel timore* : → <S>empre? Et <p>oi chi ama non teme?

3

[III, 4] *più riconforta* : → Chi? Come?

4

[IV, 4] *Con miglior gusto un piacer, quando viene* : → <E>t la gelo<si>a non giova, <q>ua(n)do l'huo(m) <o>de quello, di che temeva?

5

[VI, 7-8] *O iniqua gelosia, che così a torto / Levasti a Bradamante ogni conforto* : ← E q(uest)a non fe' <...> più le ult<...> giud(itio).^a

6

[VIII, 2] *c'havea una donna al fianco* : ← Spada.¹

7

[XI, 2] *L'hasta, che vede i duo* : → Hasta vede?

8

[XI, 8] : ↑ Muta.

9

¹ Tassoni corregge "donna" con "spada". Nel contesto, è una scelta molto più logica, non essendoci più traccia della donna qui nominata. In verità la donna è Aleria, che accompagna Guidon Selvaggio nell'*Ancroia*, poema cavalleresco del Quattrocento, da cui l'episodio è tratto (cfr. la nota di Bigi a questa stanza). La correzione di Tassoni si può spiegare con una mancata individuazione del riferimento, oppure con la solita abitudine del postillatore, di dare per ignoto ogni riferimento che sia estraneo al recinto del poema.

[XII, 1] *Vol Ricciardo, Viviano, e Malagigi* : → V'è Ricciardetto <c.> 30 st. 94.²

10

[XII, 5] *Dicendo loro* : → Disse lo<ro> l'istesso.

11

[XIII, 1] *Disse tra se* : → <Di>sse tra sé.

12, 13

[XVI, 7] *ciò ch'io voglio* : ↔ Dire. ; ← Non vuoi battaglia?

14

[XVIII, 1] *Rinaldo molto ben lo tenne in lunga* : → Perché? Bravo.

15

[XVIII, 1-4] : ← Tasso c. 12 st. 52.³

16

[XVIII, 7-8] *e così disse / A la sua compagnia, che se ne gisse* : ← O bella cur<a> che u(n) cap(itan)o ha del suo ca(m)po.

17

[XIX, 4-5] *Diede al valetto le redini in mano, / E poi che più non vede il suo stendardo* : ← Qua(n)to si dilu(n)ga il campo.

18

[XX, 5] *ragguaglia* : → Ricorda.

19

² Lì aveva sottolineato e postillato «Ricciardo» al v. 1: «Ricciardo, Alardo, e Ricciardetto, e d'essi».

³ I preliminari cortesi del duello tra Rinaldo e Guidone sono accostati a quelli tra Clorinda e Tancredi: «Vuol ne l'armi provarla: un uom la stima / degno a cui sua virtù si paragone. / Va girando colei l'alpestre cima / verso altra porta, ove d'entrar dispone. / Segue egli impetuoso, onde assai prima / che giunga, in guisa avien che d'armi suone, / ch'ella si volge e grida: "O tu, che porte, / che corri sì?" / Risponde: "E guerra e morte."» (G.L., XII 52).

[XX, 7-8] *l'orgoglio, et il furor da parte* : → Cerca(n)do il va(n)taggio si depone l'orgoglio e 'l furore?

20

[XXII, 6-7] *Haveano le [...] / Questi [...] ira ò rancore* : → Havean? Da chi questi?

21

[XXV, 5-6] *Il mondo era già tanto oscuro e bruno / Che tutti i compi quasi ivano in fallo* : ← Chi ha v<e>duto co(m)batt<ere> ciechi lo dica.

22

[XXV, 8] *Ch' à pena in man le* : → Non basta?

23

[XXVI, 2] *non denno a lo scuro* : ← Se poco si feriscono.

24

[XXVII, 5-6] *al suo scudier havea già tolto / Un bel cavallo, e molto ben guernito* : ← Non have<a> altro, che un valletto st. 18.

25

[XXVIII, 4] *a caso era à nomar se stesso* : ← Un sol Rinaldo al mondo.

26

[XXIX, 5] *il suo legnaggio* : ← <...> et non figli.

27

[XXX, 1] *Guidon, che questo [...] Rinaldo udio* : ↓ L'introdusse st. 28

28, 29

[XXX, 5-8] *O signor mio / [*] / E sopra tutto il mondo honorar bramo* :→ O che parole tra fratelli ; ← Ed ei non havea mai visto Rinaldo et il cieco se la perde l'ha vista.

30

[XXXII, 3-4] *E s'emendar si può, ditemi quanto / Far debbo; che in ciò far nulla rifiuto* : → Q(est)e parole è si fero ina(n)zi, dopo giu(n)ti <a>ll'hostello se anzi^b come s'abbracciano a cavallo? Se poi a che badò Guid(on)e a scoprirsi?^c

31

[XXXIII, 4] *Che 'l gran valor, che in voi chiaro proviamo* : → La p<...>^d et l<a> (pr)ese è forse vitio?

32

[XXXVIII] *Con essi ragionava una donzella* : ← Questa stanza confonde, et sc<on>catena il soggetto in q(uant)o <...> né fa altr<o>.

33

[XLII, 6] *debbe* : → <N>o(n) deve?

34

[XLIII, 7] *un arboscello* : → Il ceppo d(e)l <q>uale s'ha <s>critto, et può leggersi c. 24 st. 57.⁴ ; ← Fe' l'arb(occell)o?

35

[XLIV, 3-8] *Quanto sia stata / [*] / Intorno à l'arme, fu dal Pagan tolto* : → <Quan>ta perdita una spada? <E>t si parla <d>el perder <Or>lando?

36

[XLVI, 1-2] *A qualunque io non credea esser nemico / D'Orlando [...] di ciò favello* : ← Vi ha più cura lei, che Carlo!

37

[XLVII, 4] *spada ella soggiunse appresso* : ← Nota.

38

[XLVIII, 4] *Che soglia intenerirsi il ghiaccio al Sole* : ← Il ghiaccio n<o>n s'inten<eri>sce ma si strugge.

39

[XLIX, 1-5] *Sia volontà del cielo, ò sia avventura* : ← Come?

⁴ «scrive nel verde ceppo in breve carme: / "Armatura d'Orlando paladino"» (XXIV 5-6).

40

[XLIX, 8] *sparta* : ← Sparto.

41

[L, 1-4] : → Tasso c. 9 st. 20.⁵

42, 43

[L, 5] *Et orsi, e capre* : → Torsi?⁶ ; ← Capre?

44

[LII, 1-4] *Del campo d'infedeli à prima giunte / [*] / Ch'un sol non ne restò, se non ucciso* : → O dice l'istesso nell' antec(edent)e o Agram(ant)e sta fuor d(e)l ca(m)po.

45

[LIV, 6] *à caricar le some* : → Ha ta(n)ta tema, et carica some? Non fugge subito?

46

[LVI, 4] *Non già più rei de'Mirmidon d'Achille* : ← Q(uest)o qua(n)<do>.

47

[LVII, 5-6] *fu tolto / Per offerire altrui più somme d'oro* : ← L'offerir.

48

[LVIII, 1-2] *Et hor per c'habbia il Magno Carlo aiuto / Lasciò con poca guardia il suo castello* : ← Et pu<r> egli med(esim)o andava a<l> bordello per A<n>gelica.

49

⁵ «Ecco tra via le sentinelle ei vede / per l'ombra mista d'una incerta luce, / né ritrovar, come sicura fede / avea, pote improvviso il saggio duce. / Volgon quelle gridando indietro il piede, / scorto che sì gran turba egli conduce, / sì che la prima guardia è da lor destà, / e com' può meglio a guerreggiar s'appresta» (G.L., IX 20).

⁶ Probabilmente trova poco conveniente l'accostamento della t di «et» ad «orsi», ma potrebbe anche essere uno dei consueti *divertissement* linguistici.

[LX, 1-2] *Ch'ella più giorni per sì lunga via / Cercato havea per tutta Francia in vano* : → Non è tempo <...> diceria <...> co(m)batte.⁷

50

[LXII, 4] *A cui già maggior cose havea creduto* : → <Per> farli pia<c>ere.

51

[LXIII, 2] *a i cavalier difende* : → Co(n)tra i cav(alieri).

52

[LXIV, 2] *ò figlio* : → <...>indino.

53

[LXIV, 7-8] *Così come trovossi armato in sella, / Si mise in via con la sua Donna bella* : → <Ec>co posposto <il> pubblico al <pr>ivato interesse da Bra(n)dimarte.

54

[LXVI, 5-6] *fanne honore / [...] inanzi ch'io t'uccida* : ← Gl'uccide se si spogliavano a(n)<che> contra c. 29 st. 39.⁸

55

[LXVII, 4] *verso quel* : ← I<l> destr(ier)o.

56

[LXIX, 6] *à gli aspri colpi e gravi* : ← Q(ui)d?

57

[LXXI, 4] *Se v'era ascosa alcuna Ninfa bella* : → Gala(n)te.

58

[LXXII, 6] *Che 'l fondo smalta* : → Come?

59

⁷ Diceria sta per “chiacchiera inutile”. Tassoni critica tutte le occorrenze in cui Ariosto blocca l'azione nel mezzo per digressioni o pause.

⁸ «Si contentava d'haver spoglie, et armi» (XXIX 39, 2). È sottolineato «d'aver spoglie».

[LXXIV, 7-8] *ch'ancor che fosse / Si crudo il Re Pagan, pur lo commosse* : → Nel c. 16 st. 25 si describe Rod(omon)te implacabile, così che né alle stesse donzelle perdona, et qui a pregh<i> di don(n)a non conosciuta, aita un cavalli ero, che l'assaltò?

60

[LXXVII, 1-4] *Quindi si parte, havendo già concetto / [*] / O altri de la corte di Pipino* : ← Costei mi pare un<a> pizzaguerr<a> a me.⁹

61

[LXXVIII, 1] *Va molti giorni prima che s'abbatta* : ← E 'l Pagan<o> la lasciò a<n>dar libera non fe' già <come> a Brad(aman)te ch'<è> anch'ella <donzella>.¹⁰

62

[LXXIX, 7-8] *à Turpino* : ← Q(uest)o allegar Turpino, non serva il decoro poetico ma se(m)bra <...>.

63

[LXXXI, 4] *e quella razza* : → Qual?

64

[LXXXIII, 8] *Onde al fin Carlo ne sarà disfatto* : → <C>he ma(n)ca?

65

[LXXXVI, 3-4] *di sangue [...] / né per lui teste rotte* : ← Non è sa(n)g(ue)?

⁹ «Pizzaguerra» è scritto in modo molto chiaro, ma non se ne capisce il senso. È un cognome, quindi si potrebbe ipotizzare una persona conosciuta del postillatore, ma non risulta a quanto ci risulta essere un personaggio noto. Considerando il carattere privato del postillato, però, potrebbe anche trattarsi di una conoscenza privata di Tassoni, che del resto nella *Secchia* inserisce continuamente riferimenti a suoi conoscenti.

¹⁰ Anche se l'ultima parola non si legge, è plausibile che sia "donzella", dato il senso della postilla. L'obiezione è infatti sulla disparità tra il trattamento riservato da Rodomonte a Bradamante, affrontata in battaglia, e quello a Fiordiligi, lasciata libera di andar via. Il diverso atteggiamento è letto come incoerenza. In verità Bradamante si presenta al ponte come cavaliere, di conseguenza da tale è trattata. Inoltre, non è Fiordiligi, ma Brandimarte a trovarsi in duello con Rodomonte.

66

[LXXXVII, 3] *annitri in voce di* : ← L'annitir è voce.

67

[LXXXIX, 6] *e bianco* : ← Dove bianco?

68

[XC, 5] *il suo sommo Fattore* : → <C>hi è q(uest)o fattore appò i sarac(in)i?

69

[XCII, 8] *Sempre Gradasso il Paladin gentile* : → Oraculo.

70

[XCIII, 7] *di Libia, ò sia di Francia* : → Amici, e nemici?

71

[XCIV, 6] *Poi che le lance lor ad una sorte* : → Rinaldo ha ancor lancia?

72

[XCV, 1-4] : ← Tasso c. 19 st. 2.¹¹

73

[XCVII, 7] *Ma vivi a piè, che non merti cavallo* : ← Che co(n)tra?

74

[XCVII, 8] *S'a la cavallaria* : ↑ A la cavalla? Ne la etc.

75

[CIII, 3-4] *in pace tolle, / Ma se son vere, ò false in dubbio stima* : → Come!

76

[CIII, 7] *Ma s'accordaro per l'altra matina* : → Carlo non <sa>pea cosa <a>lc(un)a? Rinaldo ma(n)cò.

¹¹ Gli «orrendi colpi» di Rinaldo sono paragonati a quelli di Tancredi: «Ma sovra ogn'altro feritore infesto / sovrapiunge Tancredi e lui percote. / Ben è il circasso a riconoscer presto / al portamento, a gli atti, a l'arme note, / lui che pugnò già seco, e 'l giorno sesto / tornar promise, e le promesse ir vòte» (*G.L.*, XIX 2, 1-6).

77

[CIV, 1-4] *senz'altro mezzo* : → Ad q(ui)d.

78

[CIV, 8] *Da lui Rinaldo Durindana prenda* : → Durind(an)a <n>o(n) si mette
<in> mezo? La mise pur Orlando.

^a In parte lacero.

^b «Anzi» è cancellato.

^c Dopo «cavallo» è tutto cancellato a penna.

^d Lacero.

Canto XXXII

1

[I, 1-2] : → Du(n)q(ue) non ci è nesso necess(ari)o.

2

[V, 1] *Egli ha fatto offerire a Rodomonte* : ← Ecco qu<el> già ta(n)to <al> suo
Re fī<...>¹

3

[VIII, 8] *buon senno* : ← Perché causa?

4

[X, 1] *Bradamante iva accusando* : ↓ Chi accusava, et che accusa?

5

[X, 4] *et a la fede torni* : → <E> qua(n)do lei andava cer<c>a(n)do Rugg(ier)o
<s>i tratte(n)ne in ogni loco.

6

[X, 6] *che 'l tempo più soggiorni* : ← In che sta(n)za habita?

7

[XI, 6] *il giusto Ebreo fe intoppo* : ← Il giorno intoppò non l'Ebreo.

8

[XI, 7] *ch'Ercole produsse* : → <F>u figlio d(e)lla notte?

9

[XII, 3-4] *intero / Tutto* : → <S>e i(n)tero, a(n)che tutto.

10

¹ La parola potrebbe completarsi in "fī<dele>", poiché un discreto numero di postille è dedicato alla fedeltà di Rodomonte ad Agramante. Tale proposta, per, non tiene conto dell'esiguità del margine tagliato, che dovrebbe causare la caduta di non più di una o due lettere.

[XIV] : → E n'era una <s>ola? Come du(n)q(ue) <s>però che per altra strada etc. st. 16.

11

[XV, 8] *Pigliar non cessa una et un'altra nova* : ↑ Declaret.

12

[XIX, 3-4] *spasmo e moro, / E dopo morte a darmi aiuto serva* : ← Chi 'l sa?

13

[XXI, 7] *arde : ond'io* : → Ge(n)til mad(riga)le di una addolorata.

14

[XXIII, 2] *commessi* : → Com(m)isi.

15

[XXIV] *degne di fede* : → Non amava ella Rugg(ier)o anzi che parlasse con Merlino? Come du(n)q(ue) ei la persuase? Ben la confortò et poi, chath(oli)ca a u(n) mago crede? Che mostra per spirti infermo? St. seguente.

16

[XXV, 1-4] *gli spirti de l'Inferno* : ← Sap(e)a Merlino degno di fede et (pur) fallace st. anteced(ente).

17

[XXV, 7-8] *ch'erano forse invidiosi / De' miei dolci sicuri, almi riposi* : ← Veggasi se lei riposava ess(en)do anche p(rim)a Amante.

18

[XXVI, 3] *speranza* : ← Et q(uest)a non dà conforto? St. seg(uen)te.

19

[XXXI, 6-8] *sperando in breve / Far'una razza d'huomini da guerra / La più gagliarda, che mai fosse in terra* : → In breve sì! La botta d(e)l <gar>zone.²

² Il significato sembrerebbe essere osceno.

20

[XXXIII, 2] *Con lui* : → Ven(n)e con lui?

21

[XXXIII, 8] *Sol per veder Ruggier v'era tornata* : → Solo per Rugg(ier)o et sop(r)a si dice a st. 6 che ven(n)e per <a>itar il Re.

22

[XXXIV, 7] *à se le* : → Se, o le, di più.

23

[XXXVI, 1-2] : ← C. 10 st. 27.³

24

[XXXVI, 3-4] *facesse* : ← Anche Olimpia.

25

[XXXVI, 4-5] *E ripetendo* : ← Co(n) i pan(n)i i(n) bocca.

26

[XXXVII, 8] *Al mio merto* : ↑ A st. 21 si legge il contr(ari)o.⁴

27

[XXXVIII, 1-3] *che à gran* : ← Prova il co(n)trario.

28

[XLI, 1-4] *Se d'ogn'altro peccato assai più quello / [*] / Fu relegato in parte oscura e cava* : → Principalme(n)te per superbia.

29

[XLI, 5-8] : → O cose fredde.

³ Tassoni accosta due scene simili, tra Olimpia e Bradamante: «E con la faccia in giù stesa sul letto, / bagnandolo di pianto, dicea lui» (X 27, 1-2) ; «E senza disarmarsi, sopra il letto, / col viso volta in giù, tutta si stese, / ove per non gridar, sì che sospetto / di sé facesse, i panni in bocca prese» (XXXII 36, 1-4).

⁴ Lì al v. 2 sottolinea «desire irrazionale».

30

[XLII] : → Madrigaleza.

31

[XLIII, 1] *io te non voglio* : → Lo rifiuta?

32

[XLIII, 6] *i Dei* : → Era cath(oli)ca.

33

[XLIV, 4] *Ma si ravede poi, ch'è tutta armata* : → Gala(n)te.

34

[XLVIII, 7-8] *Ella la tolse* : ← Dove l'ha detto più non lo sapea.^a

35

[L, 5-8] : → Don(n)a amba<s>ciatrice ad <u>no imp(erator)e <per> causa <d>'arme? <E> don(n)a non <a>rmigera?

36

[LII, 2] *donde [...]* d'essa : → Abonda.

37

[LIII, 1] *come si stima* : → <A>rroga(n)te.

38

[LIII, 6-8] *Da non cader per centomila scosse, / Che sol chi terrà in arme il primo honore / Habbia d'esser suo amante, e suo Signore* : → <N>o(n) dice s'ei <v>orrà? Non cura <s>ia di qual si voglia fede?

39

[LVII, 3] *un ricco scudo d'oro* : ← Da <...> lire.

40

[LVIII] : ← Se lo scudo fosse stato tolto alla don(n)a et portato da il ladro a la reina non è vers(im)i)le, che in una don(n)a riposasse.

41

[LXII, 6-8] : → Pe(n)sa pur anche a lo scudo.

42

[LXIII, 6] : → Sciocca.

43

[LXV, 3] *Più di quattro, ò di sei leghe, fuor* : ← Co(n)fer(ma) st. 8<5>.⁵

44

[LXX, 6] *né l'han mangiata inanzi* : → Superfluo perché sop(r)a si dice che aspettavano la cena.

45

[LXXII, 6] *scudo d'oro* : → Sì, sì.

46

[LXXVII, 5] : ← Dà giuram(ent)o.

47

[LXXVII, 7] : ← Gra(n) valor d(e)lla la(n)cia non d'ella.

48

[LXXXII] : → Quella di sopra non è q(uest)a Brad(aman)te.

49

[LXXXV, 4] *non c'è altra stanza a diece miglia* : ← Co(n)fer(ma) st. 68.⁶

50

[LXXXVII, 3] *Ne la Rocca alloggiar vole egli solo* : ← Buon patto e se perde?

51

⁵ Lì sottolinea il v. 4: «non c'è altra stanza a diece miglia» e scrive: confer<ma> st. 65.

⁶ Lì sottolinea i versi 7-8: «anco con mano / Da cinque ò da sei miglia indi lontano».

[LXXXVII, 5-8] : ← Se Clodio<n> non vole uscire, ch<i> lo sforza per l'honore? Ve<g>gasi di sop<ra> se usa u<n> atto villan<o> ne val l<a> scusa ch<e> fosse am<or> st. 92, 93.⁷

52

[XCI, 7] *à cui ne 'ncrebbe* : → Come?

53

[XCII, 7-8] : → <C>o(n)tra c. 24 st. 38.⁸

54

[XCIII, 1-2] : → <A> la <g>elosia?

55

[XCVII] : ← Ta(n)to indugio in accorgersi <...> d(e)ll'usa(n)za?

56

[XCIX, 1-2] : ← Q(ui) lei (pre)vede la cosa, nella seg(uenta) st. si vede turbata all'improvviso?

57

[CII, 7-8] : → Du(n)q(ue) bisognava spogliare tutte le don(n)e.

58

[CVII, 7-8] : → Ecco c<on> che forza <si> ma(n)tenea l'u<san>za.

59

[CIX, 5-8] : ← Il veris<imile> volea, <che> s'anda<sse> a chiude<er> in una camera senza parlare a<d> alcuna essendo afflitta, come sop<ra> si descrisse.

60

[CX, 3] : → Brad(aman)te desia <c>ibar gl'occhi?

⁷ «Ch'Amor de' far gentile un cor villano», XCIII, 1.

⁸ Lì Zerbino aveva perdonato Gabrina per questioni legate ad Amore, qui invece il perdono manca.

^a La postilla è cancellata a penna fino a «più».

Canto XXXIII

1

[III, 3-4] : → Tela.

2

[IV, 5-8] : → Du(n)q(ue) Brad(aman)te <c>he sop<r>a ri<fiu>tò Merlino
<bu>giando, non dovea hora credere, né impiegarsi nell'intender q(uest)e
pitture di cose non ancor successe.

3

[VII, 2] *ò bene, ò mal successe* : ← Une.

4

[IX, 3] *Di Merlino dico, del Demonio figlio* : ← Et a lui credea Brad(aman)te et
q(uan)ti Re <...>ni.

5

[XIV, 1-2] : → I nomi di ta(n)te persone, chi gl'havea detti all'hoste?

6

[XX, 2] *buon [...] foco* : → Buo(n); foco.

7

[XX, 7-8] *per la Città* : → Per l'isola.

8

[XXI, 4] *Visconti illustri* : → La pace ro(m)pe la guerra.

9

[XXII, 5] *Giaccia* : → Lontano.

10

[XXIII, 6] *vi resti* : ← <S>e era(n) sol molesti perché <r>estar?

11

[XXIV, 6] : → <S>u le spalle.

12

[XXIV, 7-8] *La virtù trova* : → De A<eneis> <V>irg 6. An. <ax>em homero torquet, califer Atlas.¹

12

[XXV, 5-8] : ← Nota qua(n)<to> l'hoste u<sa> ampliando q(uest)a cosa che ha per traditio<ne>.

13

[XXVI, 6] : ← Chi Re.^a

14

[XXVII, 3-4] : ← Oscuro.

15

[XXVII, 5-6] *o dopo poco / (e ben gli disse l'anno e le calende)* : ← Et mise in dubbio i te(m)pi.

16

[XXIX, 7] *quel gran Marchese* : ← Vile.

17

[XXIX, 8] *gratia il ciel* : ← Delle don(n)e.

18

[XXXII, 3] *con l'opre, che li presta* : → <...>^b opre.

19

[XXXIII, 7] *scannato* : → <S>i d(e)l porco.^c

20

[XXXIV, 7-8] *La quale appresso andar rotta, e dispersa / Si vede, e morta, e nel fiume sommersa* : → Le quali.

¹ «ubi califer Atlas Axem humero torquet» (*Eneide*, VI 188). La citazione è presa da P. Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 2005.

21

[XXXVI, 3-4] *che vende / Il castel che 'l Signor suo gli havea dato* : ← Se donato <...> gra(n) cosa è.

22

[XLII, 8] *onta vendicar* : → Ve(n)dicar, chi?

23

[XLIII, 6-8] *Ch'usurpato [...] / Si nomeran* : → Non si nomera(n) <et> l'haveano usurpato?

24

[XLIX, 7-8] : ← Scese con <un> sol ca(m)po, che poi sme(m)bra(n)do un pezzo dopo, ma(n)dò parte a Napoli!²

25

[LI, 4] *il campo* : → <...> che <...> so(n) <...> campo? In buona parte lacero.^d

26

[LVI, 8] *volta* : ← Pre(n)de da quella in poi ?

27

[LVIII, 2-6] : ← Non è veris(imile) che Brad(aman)te addolorat<a> attendesse così lunga(ment)e a q(uest)o.

28

[LVIII, 4-5] *Ch'era ben tal, che le potea capire, / Tornaro à rived* : ← per lei.

29

[LIX, 7] *volta hor su* : ← Voltar.

30

² Dalla nota di Bigi ai vv. 7-8 («Scende il re con un campo in Lombardia, / un altro per pigliar Napoli invia»): «nel 1524 scende personalmente il re Francesco I con un esercito (campo) in Lombardia, e al tempo stesso ne invia un altro (comandato dal duca d'Albania), a riconquistare il Napoletano».

[LXI, 3] *E s'io son stato tardi* : → <N>o(n) a tempo? <S>e(m)pre è te(m)po.

31

[LXII, 2] *veggiar vero* : → Così parlano gl'<a>ddolorati?

32

[LXIII, 2, 4] *Ma l'amaro [...]* / *Ma l'amaro* : → Leggi.

33

[LXIV, 1-2] *ch'un sonno forte* / *Sei mesi tien [...]* *aprire* : → <...> Son(n)o?
<Las>ciar aprire.

34

[LXVI] : ← La don(n)a havea scudieri, e ta(n)ta corte? E tutti alloggia<no>? Se
<...>^e et una?

35

[LXVIII, 1-2] : ← Rivali così era(n) d'accordo?

36

[LXVIII, 4] *che nomata più non haggio* : ← Se 'l ricorda.

37

[LXX, 3-4] *scudo d'oro* : → <D>ietro co(n) q(uest)o scudo d'oro.

38

[LXXIV, 3] : → Chi 'l sapea?

39

[LXXIV, 5-6] : → Quali diece?

40

[LXXVI, 3-6] *Né poi che l'anno anco finito sia* / [*] / *Guadagnato per forza di battaglia* : ← Guadagna<r> se(n)z'arme?

41

[LXXXII, 7-8] : → Alc(un)e spade vi(n)cono l'inca(n)to, <a>ltre no.

42

[LXXXIV, 3] : → <I>n ogni verso si legge havea.

43

[LXXXV, 4] *Fuor che in Turpin*: ← Superfluo.

44

[LXXXVIII, 7-8] : ← Era diavol e ne perde<a> la traccia.

45

[XCIV, 1-2] : → Quel sì bramoso di risse.

46

[XCIX, 4] *Corona d'oro, e non di fronde, ò d'herbe* : ← Corona d'her<be> a una città.

47

[CII, 6-8] *Che può servarlo da l'essilio atroce* : → Di nostra fede et si batteza col foco? Par cosa quasi di nostra fè.

48

[CIII, 7-8] : → Tasso c. 16 st. 21.³

49

[CVIII] : ← Se la cosa era così, dovea pur il Re andarsene a<l>trove, co(n) il tesoro.

50

[CX, 1-4] : → Il par(adiso) terrestre su u(n) mo(n)te.

51

[CXI, 7-8] : ↑ E non moria da fame?

³ «la forma lor, la meraviglia a pieno / piú che il cristallo tuo mostra il mio seno» (*G.L.*, XVI 21, 7-8).

52

[CXII, 3] *mense non sariano oppresse* : → E p(rim)a? Forse sì.

53

[CXIII, 8] : ↑ Non vien guidato.

54

[CXIV, 1-2] : → Co(n) che ragion si fermò q(ui) Rinaldo? Chi lo chiamò?⁴

55

[CXV, 1-4] : ↓ Il detto, et q(uest)o non mi dà u(n) rag<i>onam(ent)o da i<n>fedele, c<he> si batteza col foco.

56

[CXIX, 1-4] : ← Tolto di pes<o> da Verg(ilio) nel 3°. ⁵

57

[CXXI] : → <P>er che non andavano <i>n cucina <a> devorarli? perché non chiudeva<n>o porte, et finestre?

58

[CXXIV, 7] *con cenni* : ← Non po<tea> p(rim)a parlare, poi farli turar l'orecchie?

59

[CXXVI, 8] *se in alcun luogo ha* : ← Si dubita?

60

[CXXVII, 1-2] : ← Il corno facea fuggire trema(n)do non con ordine. L'isola delle don(n)e.

⁴ "Rinaldo" è un lapsus. Il protagonista della vicenda è Astolfo.

⁵ La descrizione delle arpie è in effetti mutuata dall'*Eneide*: «Virginei volucrum vultus, / foedissima ventris / proluviae uncaeque manus et pallida semper / ora fame» (*Eneide*, III, 216-218).

^a Postilla cancellata dall'autore.

^b Lacero.

^c Postilla cancellata dall'autore.

^d In buona parte lacero.

^e Lacero.

Canto XXXIV

1

[I] : → Vorrei che alc(un)o <q>ui dichiarasse q(uest)o proemio, ch'io per me non so applicarlo.

2

[IV, 7] *e da lamento eterno* : → Onde sai che sia eterno? Et se continuo, continue possono esser molte cose non d'inferno, come, mormorio d'acque, et di esserciti ancora.

3

[V, 7] *Plutone [...]* *Satanasso* : ← Non è l'istesso?

4

[IX, 6-8] : ← Il fumo n<on> con ale, m<a> per natu<ra> ascende.

5

[XIII, 2-4] : → <D>igressione inveris(im)i le <i>n tal bocca.

6

[XV, 3-4] : ← Veggasi l'oppo(sizio)ne del Porcacchi nel fin et se la risp(ost)a quadra.¹

7

[XXI, 7] : ← Cara.

8

¹ Nelle annotazioni, Tommaso Porcacchi commenta questi versi (pur essendoci scritto st. 25 per un errore di stampa. L'immagine della bellezza altera di Lidia è «una manifesta contraddizione: perciocché dicendo Lidia di se stessa prima, ch'ella fu bella, ma altera più; viene indubitatamente a concludere, che l'Altezza fosse in lei maggior, che la Bellezza». Nei versi immediatamente successivi «viene a mettere in dubbio quello, che assolutamente aveva concluso; sopra la qual contraditione discorrendo noi, venimmo in questa risoluzione cioè che dove Lidia dice, io fui Bella, ma altera più, concluda di quel che veramente era in se stessa, cioè ch'ella fosse più altiera, che bella, etc».

[XXVII, 8] : ← Come, al desia<to> merto?

9

[XXX, 3-4] *Si trovasse ne l'eremo alcun Santo* : → Bella co(m)paratione et <q>uasi che ogni <s>a(n)to sia pe(n)tito <sen>za colpa.

10

[XXXI, 4] *Che la persona mia potrà fruire* : → Fruir de la.

11

[XXXII, 3] *Né di baciarmi pur s'ardì la bocca* : → Q(uant)o altro.

12

[XXXV, 2] *Da le male parole à peggior fatti* : ← O facile. Tu u(n) di ta(n)te fa<c>cende.

13

[XXXVII, 3] *scorno* : ← Non dan(n)o?

14

[XLII, 4] *E crudel detta* : → E q(uest)a non era ignominia a(n)<zi> magg(ior)e che lui vivendo potea nomar il tutto.

15

[XLVIII, 3-4] *Che non lontan con la superna balza / Del cerchio de la Luna esser si stima* : ← D(e)l <...> d<...> plebe.

16

[XLVIII, 5] *l'incalza* : ← St. 69.

17

[L, 1-2] : → Tasso c. st.^a

18

[LI, 7-8] : ↑ <C>osì gra(n)de era la cima del monte? V'è anche il giardino.

19

[LII, 2] *Che più di trenta miglia intorno aggira* : ← Giard(in)o d'Armida gra(n)de.

20

[LII, 3] *passo lento [...] adagio* : → Idem.

21

[LII, 5] : ← Malvagio?

22

[LIV, 2] *Duca occorre* : → Tasso c. 14 st. 33.²

23

[LIV, 8] *Ch'un de gli eletti par del Paradiso* : → Non è?

24

[LVII, 1] *Ragionerem più adagio insieme poi* : ← Vile.

25

[LVII, 6] *Fece meravigliare il Duca assai* : ← Perché gra(n) cosa.

26

[LVIII, 2-5] *Per cui l sermone tra i fratelli uscio / [*] / A pietro disse, Perché pur t'affanni* : ← Qua(n)to non fu causa, che dio ciò disse, anzi il co(n)tr(ari)o.

27

[LVIII, 7-8] *Egli non dè morire, / Si vede pur, che così volse dire* : → A (pro)pos(it)o.

28

[LX, 3-4] *Fu provisto in un'altra al suo destriero / Di buona biada, che li fu a bastanza* : → Da' sa(n)ti.

29

² Due immagini di vecchi venerabili a confronto: «Mentre essi stan sospesi, a lor d'aspetto / venerabile appare un vecchio onesto, / coronato di faggio, in lungo e schietto / vestir che di lin candido è contesto» (G.L., XIV, 3-6).

[LX, 6-8] *sanza / Scusa non sono i duo primi parenti, / Se per quei fur sì poco ubidienti* : → Gl'altri <...> il poni ? Gusta gl'altri e ta(n)to come tra noi à (pro)port(ion)e.

30, 31

[LXI, 2] *che se le debbe* : → Et poi <o>nde sapeano che fossero di tal gusto? ← Deve.

32

[LXII, 6] *le commesse insegne* : → <Q>uali?

33

[LXIV, 1] *il nostro Orlando* : ↔ È sop(r)a detto.

34

[LXIV, 2] *merto* : → Guiderd(on)e.

35

[LXIV, 5] *popul più deserto* : ← Perché?

36

[LXIV, 8] *dar la morte al suo cugin fedele* : → La diè?

37

[LXV, 6] *Nabuchodonosor Dio* : ← Oraculo.

38

[LXVIII, 1] *cose fu diffuso* : ← Eleg(a)n(te).

39, 40

[LXIX, 5-8] *Rotando il carro per l'aria levossi / [*] / Che mentre lo passar, non era ardente* : ← Si levò per l'aria e po<i> passò il foc<o>, du(n)q(ue) la lu<na> era più lontana assai dalla cim<a> del monte, che non era la terra contra il detto alla stanza 48.³ ; ↑ Gra(n) mirac(ol)o foco semplice.

³ Lì sottolinea «l'incalza» al v. 5, e scrive: «st. 69».

41

[LXX, 2] *al regno de* : → Chi è Re?

42

[LXX, 5-6] *E lo trovano uguale, ò minor poco / Di ciò che in questa gleba si raguna* : → Eguale a la terra è la luna?

43

[LXXI, 7] *che non havendo luce* : → Perché non ha luce?

44

[LXXII, 7-8] *E vi sono ampie e solitarie selve, / Ove le Ninfe ogn'hor cacciano belve* : → È habitata.

45

[LXXIV, 3-4] *in poter [...]* / *Non ha* : → <H>a in poter.

46

[LXXV, 1] *Le lacrime, e i sospiri de gli amanti* : ← So(n) persi?

47

[LXXV, 3] *E l'otio* : ← È perso?

48

[LXXV, 5] *Vani disegni* : ← So(n) persi?

49

[LXXV, 5] *I vani desideri sono tanti* : ← So(n) persi?

50

[LXXV, 7] *Ciò che in somma qua giù perdesti mai* : ← Bene.

51

[LXXVII, 7-8] *Di cicale scoppiate imagine hanno / Versi, che in lode de i Signor si fanno* : ← Contra fe'.

52

[LXXVIII, 3] *seppi* : ← Lui seppe.

53

[LXXIX, 3-4] *e quella / Congiura* : ← Qual?

54

[LXXX, 6-7] *hor puzza forte. / Questo era il dono* : → Considerisi.

55

[LXXX, 8] *Che Costantino al buon Silvestro fece* : ← Fu difetto di Cost(antin)o?

56

[LXXXIII, 1-2] *come un liquor sottile e molle, / Atto a essalar, se non si tien ben chiuso* : → St. 87.

57

[LXXXIV, 5] *dramma manco* : → Di che? Co(m)para.

58

[LXXXV, 8] *E di Poeti ancor* : ← Si dà la <...> co(n)tra.

59

[LXXXVI, 7-8] *Ma, ch'uno error, che fece poi, fu quello / Ch'un'altra volta gli levò il cervello* : ← Era in se(n)<no> qua(n)do fe' errore?

60

[LXXXVII, 3-4] *e non è si leggiera, / Come stimò* : ← St. 83.

61

[LXXXVIII, 6-7] *la villana / Traer da i bachi le bagnate spoglie* : ← Si usa nelle città.

^a Il numero del canto è cancellato, quella della stanza neanche scritto.

Canto XXXV

1

[I, 1-2] : → Poverino. Compassione.

2

[II, 6] *e alabastrini poggi* : → Quali?

3

[II, 7-8] : → Dite di sì!

4

[III, 1-2] : → <E>ccess(iv)a <c>on(n)essione.

5

[VII, 7] *E l'artefice l'oro affinar suole* : ← È vero?

6

[VIII, 2-4] *Unqua hebbe altr'alma* : ← E Cristo et altri gloriosiss(im)i ci son per nulla.

7

[XIV, 4] *memoria degna* : → Degna et si perde?

8

[XXII, 5] *e discreti* : → <Co>me q(u)adra?

9

[XXV] *Ma i donati palazzi, e le gran ville* : ← <Qu>i dà nota alli Poeti mercenari et non veraci.

10

[XXVII, 7-8] *Che i Greci, e che Troia vittrice, / E che Penelopea fu meretrice* :
← L'apostolo dice q(uest)a bugia?

11

[XXIX, 5] *Duolmi di quei, che sono al tempo tristo* : ← Di non esser <...>ati nel mondo. Così parla l'apostolo.

12

[XXX, 6] *Gli occhi infiammò che parvero duo fochi* : → Con che acc(ensio)ne?

13

[XXX, 7-8] : ↑ Tasso c. 10 st. 78.¹

14

[XXXIV, 1-2] *Ch'a far bat [...]* *Lontra* : → S'assimiglia un Cavall(ier)o a Lontra? S'abbassa.

15

[XXXIX, 6-8] *Che narrar di pochi huomini avvertisco: / Che sia in amor fedel: ch'à fe ti giuro, / Che in ciò pensai, ch'ogni un fosse pergiuro* : ← Chascaggin<e>.²

16

[XLI, 5-8] *lui morta [...]* / *Al Saracin superbo rispondea* : → <Qua>ndo lo seppe Fiordiligi al <c>an. 31. St. 66? Veggasi, che non v'è.³

17

[XLII] : → Veggasi in gratia come <s>i comincia la disfida <c>o(n) parole acerbe, et freddam(ent)e si muta poi ove dovria crescere.

18

[XLIII, 3-4] *Né qui venuta ad altro effetto sono, / Ch'à vendicarla* : → Mentir a Bra(n)dim(art)e?

¹ Un altro confronto tra la descrizione dell'apostolo Giovanni e quella di Pietro l'Eremita: «Qui dal soggetto vinto il saggio Piero / stupido tace, e 'l cor ne l'alma faccia / troppo gran cose de l'estense altero / valor ragiona, onde tutto altro spiaccia» (*G.L.*, X 78, 1-4).

² Fiacchezza.

³ «Scendi, e spogliati l'arme, e fanne honore / Al gran sepolcro, inanzi ch'io t'uccida / E che vittima à lombre tu sia offerto; / Ch'io 'l farò poi, né te n'havrò alcun merto» (XXXI 66, 5-8).

19

[XLVIII, 7] *e in aria lo sospese* : ← Effetto novo.

20

[L, 7-8] : → Quel che c. 27. St. 108. Alla (pre)se(n)za del suo Re non volea star al promesso.⁴

21

[LI, 6-8] : → Sopra lo dice sì infedele c. 29 st. 18.⁵

22, 23

[LIV, 5-8] *Venne quivi a lasciar l'altro destriero, / E poi senz'arme andossene leggiero* : → C. 27 st. 116. (Pro)mette il racconto chiaro né qui lo attende, né altrove.⁶ ; ← Non restò du(n)q(ue) preso se se ne andò. Co(n)tra c. 27 st. 116.

24

[LVII, 8] : ← Pur era (Christ)ia<na>.

25

[LXIII, 5] : → Rugg(ier)o damigello?

26

[LXIV] : ↑ Et è tanto galante Rugg(ier)o che sfidato non esce pure, dando ad altri il loco?

27

[LXXVI, 7-8] : ← Modesta.

28

[LXXVII, 1-2] : ← Acciò che io me n'accorga.

29

⁴ «Ingiusta e falsa la sententia appella» (XXV 108, 3).

⁵ «Ma pensa poi di non tenere il patto, / Perché non ha timor né riverenza / Di Dio, ò di Santi; e nel mancar di fede / Tutta à lui la buggiarda Africa cede» (XXIX 18, 5-8).

⁶ «Dove trovollo, e come fu conteso con di svantaggio assai di Sacripante, / come perdè il cavallo e restò presto, / or non dirò» (XXVII 116, 1-4).

[LXXVII, 3-8] *mia tristizia* : ← Che dicea la gen<te> di q(uest)e parole, che c<o>nobbe Brad(aman)te st. 14. can. 36.⁷

30

[LXXX, 3] *allegrosse* : → Alle sottili.

⁷ «Come Ruggier lei sente ricordare, / Del vermiglio color, che 'l matutino / Sparge per l'aria, si dipinge in faccia; / E nel cor trema, e non sa che si faccia» (XXXVI 14, 5-8).

Canto XXXVI

1

[I] : → Comincia in cortesia per non parlar d'altro, che di discortesia <fr>eddame(n)te.

2

[XIII, 3-4] *A me pareva, che 'l vidi à viso aperto, Il fratel di Rinaldo giovinetto* :
→ Che pratica n'havea costui?

3

[XIII, 6-8] : → Du(n)q(ue) si sapea che Brad(aman)te era errante et non lo sapeano i suoi, perché vede(n)do il fratel co(n)venne tornare a Montalbano, come si legge sopra c. 23 st. 22.¹

4

[XVI, 3-4] : → Perché non sep<pe> star disarmata alla <...> combatten<do> gl'alt<ri>.

5

[XVII, 5-8] : ← A st. 37 so<pra> dice, ch<e> era co(n) Rug(giero) di pietà rube<lla>.²

6

[XVIII, 1-3] *O sia per sua superbia, dinotando / Se stessa unica al mondo in esser forte, / O pur sua casta intention lodando* : ← Utru(m)q(ue) viti so(n).

7

[XVIII, 7-8] *che del suo amor si gode* : ← Et altrove non ha in costum<e> palesarsi.³

¹ «Stette alquanto a pensar, poi si risolse / Di voler dare a Mont'Alban le spalle» (XXIII 22, 1-2). Sottolinea: «Né più le sarà lecito partire» (21, 4).

² Venia con mente di pietà rubella» (36, 6).

³ Il postillatore nota che spesso Bradamante deroga dalle cortesie cavalleresche non presentandosi all'avversario prima di un duello. In effetti ciò accade fin dal primo canto.

8

[XIX, 8] *sospetto* : ← Si gode, et sosp<etta> come stan(n)<o> insieme il fine dell'anteced(ent)e.

9

[XX, 4] *venir di sdegno* : → E di furor si strugge.

10

[XXII, 7-8] *E con quella Marfisa tocca a pena, / Che la fa riversar sopra l'arena* : → Et può credersi, che Brad(aman)te non s'accorgesse dell'incanto? <c>. 32 st. 48.⁴

11

[XXVII, 7] : ← Furore?⁵

12

[XXXII, 7-8] : → (Christ)iana.

13

[XXXV, 2-5] *Guardati, grida, perfido Ruggiero, / Tu non andrai (s'io posso) de la opima / Spoglia del cor d'una donzella, altiero* : ← Così par<la> dove era se(n)t<ita> da ta(n)ti, et <è> stata conosc<iu>ta? st. 13. 14.

14

[XXXVI, 6-8] : ← Et una ama(n)<te> qual ella non si mosse anzi par che dovess<e> <...>antar.

15

[XXXVIII, 5-8] *Poi che la Donna sofferir non puote / [*] / Che saran, fin che giri il ciel, famose* : ← O bello sproposito.

16

⁴ «Ella la tolse, non però sapendo / che fosse del valor ch'era, stupendo» (XXXII 48, 7-8). Sottolinea «Ella la tolse».

⁵ La ragione d'essere di questa postilla potrebbe essere legata alla concezione del furore eroico di Tassoni, che non si lega all'amore, come nel caso presente. Cfr., P. Pulciatti, *Il Tassoni e l'epica*, cit.

[XXXIX, 1-4] : ← Co(n)sideris<i> lo stato di costei amante et q(ual)i effetti.

17

[XXXIX, 6-8] : ← E in q(uest)a mis<eria> nessuno am<erà> mai Ruggiero de i (Christ)<iani> et i Pagani n<on> dissero nulla vede(n)do<lo> giran così a vuoto?

18

[XLII] : → Dentro il bosco, in mezo al quale si giostrò st. 46.

19

[XLVI 5-6]: ← Come è poss(ibi)le?

20

[XLIX, 1-4] : ← Brave guerriere.

21

[LI, 4-8] : → Più dovea accendersi l'ira di Brad(aman)te che potea creder vero il suo sospetto.

22

[LIII, 7-8] : → Anzi dovea ella cercar di uccider Marfisa. Perché cessò dalla pugna?

23

[LVIII, 3-4] : ← E <...> si giostra vedi st. 40.

24

[LIX, 1-2] *Lite tra voi. Gliè ingiusto* : ← Tasso c. <...> st. 2<...>^a

25

[LXI, 4] *Sopra le Sirti a salvamento scese* : → <S>ce(n)der sopra.

26

[LXII, 6] *Leena* : → Leonessa.

27

[LXIII] : → Et si racco(n)tano d(e)lla masnada. Rugg(ier)o deve <s>aper chi sia il suo maestro, che parla et non si dice se lo conosca.

28

[LXVI, 4] *ch'ami Ruggier nostro* : ← Oscuro.

29

[LXVII, 1-2] *et ella lui* : ← Così credono tosto? Et nie(n)te si dice a chi parlò?

30

[LXXIII, 8] *incesto* : → Incestuoso.

31

[LXXIV, 4] *Fer di lor* : → Fero nei port(ament)i di lor!

32

[LXXVI, 1-4] *Che 'l padre* : ← Il P(ad)re d'Agram(ant)e uccise il P(ad)re di Ruggiero?

33

[LXXXVI, 6] *Fratel* : ← Guido(n) dice sop<ra> mio, a Rinal<do>.

34, 35

[LXXVII, 3] *De i figli vendicar tu ti dovevi* : ↔ Ne' figli piu tosto ; ← Generosa ve(n)detta.

36

[LXXVIII, 1-2] *che adorar [...]* / *ch'adorò* : ← Si fa (Christ)iana per dispetto.

37

[LXXIX, 1-3] : ← Sin ho<ra> era stata mu<ta>.

38, 39

[LXXX] : ↓ Se Marfisa va, o ella manca o Ruggiero ; → Da chi le havea intese <q>(uest)e cose Rugg(ier)o <che> raccontò <s>op(r)a a Marfisa? <Q>ui si dice

<h>averle tardi <s>apute, et <s>op(r)a s'accen(n)a haverne te<n>uto memoria
<s>in da fanciullo <s>t. 69 nel fine.⁶

40

[LXXX, 4] *Come hebbe poi* : ↔ Le hebbe note da chi.

41

[LXXXIII, 7-8] : ← Così fredd(amen)te si porta co(n) Brad(aman)te.

42

[LXXXIV, 1-2] : → Che non vieni dunq(ue) hora?

^a La rifiliatura impedisce di leggere il numero di canto e stanza tassiani cui la nota si riferisce.

⁶ «Che già l'havea veduti da fanciulla, / Hor ne tenea poca memoria, ò nulla» (XXXVI 69, 7-8).

Canto XXXVII^a

1

[X] : ↓ Fu <....>^b

2

[XIII, 3] : → Istesso co(n)cetto.

3

[XVI, 1-4] : ← Veggasi co(n) che per<...>.

4

[XXIII, 1-2] *conchiudo* [...] *ch'ogni etate* : → Beniss(im)o da che (pre)messe?

5

[XXIV, 5-8] *opra si dè, dove / Occulta sia si scoprir, sì perché bramo / A voi donne aggradar, c'honoro et amo* : ← Meglio.

6

[XXV, 4] *come dianzi* : ← Quando?

7

[XXVII, 3] *solenne* : ← Solen(n)e cura.

8

[XXVIII, 7-8] : ← Eccovi l'ambasciatrice.

9

[XXXI, 5-8] : → <N>on a(n)dava ella diritto a Carlo da p(rinci)pio? Come non portò a lui lo scudo sub(it)o?

10

[XXXII, 1-4] → : Ora le citò a Rugg(ier)o?

11

[XXXVII, 4] *Se non così polite* : ← Così, come?

12

[XXXIX] : ← Così all<a> p<rim>a si parla contra <...> né si sa co(n) <chi>.¹

13

[XXXIX, 7] *ò gli sia detto* : ← O q(uan)to facil<e> potea essergli.

14

[XLVII, 4] *A quel desir, che nominiamo Amore* : ← Hota.

15

[LI] : → St. 46. Ambi i <germani>² usavano le cortesie, qui par che si induca l'altro pe 'l morto.

16

[LVIII, 1-4] : ← È poss(ibil)e? Desiava n<on> haverle verso il marito come se l'averia fatto mogl<ie>.

17

[LXII, 3-4] *Ma perché in lei pensier mai non avanza, / Che spender possa altrove* : → Oscuro.

18

[LXXI] : → <N>é Tanaro né Marganorre niente dissero, o fecero intanto?

19

[LXXVII, 6] *chiuse l'hore estreme* : ← Chiuder l'hore.

20

[LXXVIII, 7] *Tal Mar* : ← Talme(n)te.

21

¹ Probabilmente la parola mancante è «Marganorre», o «il signore». Tassoni trova poco verosimile che alla prima occasione le fanciulle esiliate parlino male del loro sovrano, per giunta senza sapere chi hanno davanti.

² Non si legge perché lacero, ma sicuramente il soggetto sono i «germani». A st. 46, vv. 3-4 «Che si partian de l'alta cortesia / De i duo germani, innamorati molto».

[LXXX, 5-6] : → Forza hones<t>a ha ritener alla furia?³

22

[LXXXI] *ci uccise* : → Et durò q(uest)a legge, che al Re, et a tutti (pre)giudicava?

23

[LXXXII, 5] *molte* : → Pene.

24

[LXXXIV, 4] : → Perché non scannò la camariera di Drusilla? St. 88.⁴

25

[LXXXV, 2-3] : ← Sono (Chris)tiane che giurano su l'hostia sacra.

26

[LXXXVI, 5] : ← E costei contra le leggi le allog<gia>.

27

[LXXXVIII, 6] *e a' panni* : ← In due an(n)i non mutati pan(n)i? St. 40.⁵

28

[LXXXIX] : ↑ Che forza havea quel giuram(en)to di odiar il pross(im)o.

29

[XC, 4] *Come in man* : → Perché du(n)q(ue) non la abbruciò o l'impiccò nella terra?

30

³ I versi recitano: «Quel pazzo impeto al fin fu ritenuto / dagli amici con prieghi e forza onesta». Nella concezione epica tassoniana, il furore è una forza inarrestabile. Cfr. A. Tassoni, *Pensieri e scritti poetici*, cit., pp. 590-597.

⁴ Lì, ai vv. 7-8 : «La riconobber queste de la villa / Esser la cameriera di Drusilla».

⁵ «l'odor l'ammorbi del femmineo sesso» (XXXVIII 40, 4). La notazione sembra ironica. Marganorre è infastidito dalla presenza delle donne. Tassoni allude invece al puzzo che le due avrebbero non avendo avuto modo di cambiare vestiti per due anni. È una di quelle interpretazioni in chiave burlesco/vernacolare di cui si parla nei paragrafi 3.3 e 3.4 della tesi.

[XCI, 2-4] *come la merce s'usa / Legata stretta, e toltole possanza / Di far parole* : → Non si veggo(n) le merci né pasti? Non(n) havra(n) ma(n)giato.

31

[XCIII, 5] : → Pena sa(n)ta.

32

[XCVII, 2] *villa* : ← A st. 43, si dice, castel<lo>.⁶

33

[CII, 3-4] *Fulmine par, che 'l cielo ardendo scocca, / Che ciò che incontra spezza, e getta a terra* : → Fulmine la lancia d'or di Brad(amen)te che at<t>erra co(n) il sol tocco.

34

[CIII, 5] : → Et hora è borgo, ma di che città?

35

[CIX, 1-2] *La messaggiera e le sue giovani anco, / Che quell'onta non son mai per scordarsi* : ↓ Ulania era gra(n) personaggio al vedere.

36

[CXVI, 7-8] : ← Se una sola ne odiasse, ama(n)d<o> il resto che saria et chi è colu<i> che odia tutte <?> (Pro)posta vana.

37

[CXVII, 3-4] *Che sempre à quelle sudditi saranno, / E ubidienti a tutte le lor voglie* : ← Dio coma(n)da, che la don(n)a soggiaccia a l'huomo, et per dio si giura da l'huom di soggiacere a le<i>.⁷

⁶ «Marganor il fellon (così si chiama / il signore, il tiran di quel castello» (42, 1-2). La postilla, che richiede l'uso preciso e non intercambiabile dei termini, si lega con la n° 34.

⁷ Affermazione misogina. Marfisa rovescia la legge di Marganorre, imponendo nel suo regno il comando delle donne. La nota tassoniana ricorda che la volontà divina prevede il contrario: la soggiacenza della donna all'uomo. Storicamente Tassoni è stato ritenuto misogino. Cfr. G. Rossi, *Il pensiero di Alessandro Tassoni sulla donna*, cit. Di questo tema si parla più approfonditamente a p. 220 della tesi.

^a Manca la carta 229 che contiene il frontespizio con l'incisione nel recto e le prime 9 ottave nel verso.

^b Il margine rifilato impedisce la lettura della seconda parola della nota.

Canto XXXVIII

1

[I, 1-2] : → La vuol con le don(n)e a <quest>a volta.¹

2

[III] : → Che può più, amore, o l'interes<s>e d'u(n) caval<lier>o? E pur per <c>ombatter <c>on Rod(omon)te <F>rontino lasciava di <an>dar al re <e>t hor non <la>scia per <a>more.

3

[X, 3-4] : → Tasso c. 2 st. 45.²

4

[XII, 1] : → Grata.

5

[XII, 5] : → È vero q(uest)o?

6

[XII, 6] *Né di te regna il più saggio, ò 'l più giusto* : → Numeroso.

7

[XIV, 1-4] : → Perché pria si affrettava.

8

[XIV, 7] *infìn al settimo anno* : → Onde sai questo tempo prefisso?

9

[XV] : ← Non è verisimile, che q(uest)e cose non si sapesse se Marfisa era ta(n)t<o> nominat<a> come altr<o>ve si finge et sapendosi a che dirle lei?

¹ Soggetto: «L'audienza».

² In verità la stanza a cui si riferisce Tassoni è la II 46, in cui Clorinda si presenta ad Aladino, così come Marfisa nella stanza postillata sta offrendo i suoi servigi a Carlo Magno: «"Io son Clorinda" disse, "hai forse intesa / talor nomarmi; e qui, signor, ne vegno / per ritrovarmi teco a la difesa / de la fede comune e del tuo regno» (*G.L.*, II 46, 1-4).

10

[XIX, 3] *eccellente* : ← Dottores<sa> nel fila<re>.

11

[XXI, 3] *Sansonetto* : → È prigio(n) di Rod(omon)te. Vedi <c> 35, st. 53, et esce solo, c. 39. st. 29.³

12

[XXI, 4-5] : ← Né si può intender Ricciard(ett)o che non fu alla città crudele.

13

[XXII, 1] *Apparecchiar per lo seguente giorno* : → Superfluo, et se(n)za co(n)strutt(ion)e.

14

[XXII, 5] *I vescovi, e gran chierici* : → <Et> non gra(n) besconi.⁴

15

[XXX, 8] *in quell'utre rimane* : → In uno utre?

16

[XXXIII, 5] *in questo* : → Non in altro?

17

[XXXIII, 6-8 ; XXXIV, 1-3] : → Sassi in cavalli.

18

[XXXIV, 7] *fur tutti montati* : → Dallo stallone.

³ «v'è quel di Sansonetto e d'Oliviero, / che per trovare il principe d'Anglante, / quivi condusse il più dirito sentiero. / Quivi fur presi, e furo il giorno inante / mandati via dal Saracino altiero» (XXXV 53, 2-6). Il riferimento alla liberazione di Sansonetto è alla stanza 30 del canto XXXIX: «Portava quei ch'al periglioso ponte, / ove alle giostre il campo era sì stretto / [...] / Il cognato tra questi era del conte, / e 'l fedele Brandimarte e Sansonetto» (XXXIX 30, 1-2, 5-6).

⁴ Bescio: «In vece di Besso, che vale sciocco» (*Vocabolario della Crusca* 1623).

19

[XXXVIII, 3] *quando un danno* : ← Tasso c. 10 st. 34.⁵

20

[XL, 4] *Che prigion Carlo meco habbia condotto* : → Qui lo vuol prigion
Agrama(n)te.

21

[XLVI, 8] *romperti* : ← Moverti.

22

[XLVIII, 4] *Fin che Carlo non sia spinto in esilio* : ← Et qui dice di spingerlo
in es<ilio>.

23

[LII, 6] *redire* : → Come sal<ta> de(n)tro.

24

[LVI, 7-8] *Che se fedel, come gagliardo, / Poco uopo era* : ← Du(n)q(ue)
infedele Rodom(ont)e.

25

[LVIII, 3] *tema haggio* : ← Ma non <...>.^a

26

[LXIII, 4] : → Quell'aggiu(n)to infiniti, dovea porsi al suoi.

27

[LXIX, 2] *consorte* : ← Co(n)sorte.

28

[LXX, 3] *cara moglier lagrima* : → Moglier.

⁵ «Apriva allora un picciol uscio Ismeno, / e se ne gian per disusata scala / a cui luce mal certo e mal sereno / l'aer che giù d'alto spiraglio cala. / In sotterraneo chiostro al fin venieno, / e salian quindi in chiara e nobil sala. / Qui con lo scettro e co 'l diadema in testa / mesto sedeasi il re fra gente mesta» (G.L., X 34).

29

[LXXII, 3] *marito* : → Marito.

30

[LXXVIII, 4] : ← 2000 c. 46 st.8<0>.⁶

31

[LXXX, 6-7] : → Salir nella campagna.

32

[LXXXVII, 1-4] : ← Rugg(ier)o che non dovea desider alt<ro> che q(uest)o per salv<ar> la vita, et la moglie giura così?

33

[LXXXVII, 5-8] : ↑ Rinaldo giura essendo catolico che se li suo Re manca di parola diventerà pagano? Che giurame(n)to è questo? L'istesso di Rugg(iero).

34

[XC, 1-4] : → O dovea pigliar l'im(pre)sa o no; se sì dovea far il poss(ibil)e per vincere; Se no perché l'accetta? Ma il proprio al publico interesse a(n)tepone.

^a Postilla cancellata dall'autore.

⁶ Al v. 1: «Eran de gli anni appresso che duo milia».

Canto XXXIX

1

[IV, 2-3] : → Tasso c. 7 st. 99.¹

2

[VI, 3-4] : ← Serba il decoro di Re pur ro(m)pe<ndo> il patto?

3

[X, 1] : → <C>o(n)tra lei?

4

[XV, 4] : ← Q(uest)a lancia d'oro, non passava ma<i> il petto ad alcuno? Che lo (pro)hibiva? Et trapassando alc(un)o è poss(ibil)e, che non la perdesse? O pur dall'effetto mai Brad(aman)te conobbe l'incanto?

5

[XXVI, 1-4] : ← Su le meraviglie <di> far nascer cavalli, et navi, io dub<ito>.

6

[XXVI, 5] : ← Ad q(ui)d?

7

[XXVII, 1] *Crebbero in quantità* : ← Si fer <...> navi che non fur f<...>.

8

[XXVII, 3] : ← Q(uest)o <...>

9

[XXIX, 7] : ← Q(ui) è u<n> navilio, et dopo due sta(n)ze dive(n)ta una galea.²

¹ La metamorfosi di Melissa in Rodomonte è messa a paragone con quella del demone in Clorinda: «Argante, il tuo periglio allor tal era, / quando aiutarti Belzebú dispose. / Questi di cava nube ombra leggiera / (mirabil mostro) in forma d'uom compose; / e la sembianza di Clorinda altera / gli finse, e l'arme ricche e luminose: / diegli il parlare e senza mente il noto / suon de la voce, e 'l portamento e 'l moto» (*G.L.*, VII 99).

10

[XXXI] : → portava prigionieri, o pur liberati, come sopra si disse <h>aver Rod(omon)te <o>rdinato? Il Rucelli dice, che prigionieri, poi che <a>ltrimenti <s>arebbe errore il <c>ondan(n)ar <a>l remo il <c>onduttore st. 33.³

11

[XXXVI, 5-8] : ← Sì che a caso si sona Orla(n)do poi che capi<tò> q(ui) dove non si parlava di lui.

12

[XXXVII, 2] *baston di legno* : ← No no di ferro. Metter u(n) legno su per un ba<s>tone.

13

[XXXVIII, 5-8] : ← Pare che lei sapesse di Brand(imarte) che era qui e poi lo lasciò?

14

[XLV, 3] : ← Fu co(n) u(n) solo.

15

[XLIX, 3-8] : ← Con che facilità è (pre)so quel ta(n)to gaglia<rdo>.

16

[LII, 1-4] : → L'abbraccia anche Brand(imar)te.

17

[LV, 5-6] : ← Gli credono sì facil(men)te.

18

² Alla stanza 31, v. 2 sottolinea difatti «galea». La postilla si inserisce in una serie di note che discutono dell'utilizzo di "galea" e "naviglio". Per Ariosto i termini sono intercambiabili, per Tassoni invece rappresentano due termini precisi che non vanno confusi. Cfr. anche postilla n° 49 al canto X.

³ Tassoni sottolinea: «E per mercede lui, che li condusse, / Volson, che condannato al remo fusse» (st. 33, 7-8).

[LV, 7-8] : ← Ufficio di facchino.

19

[LVIII, 1] : ← Tasso.^a

20

[LX, 3] : → Non disse altro? Pur dovea re(n)der gratie.

21

[LXII] : → S'int(e)n(da q(uest)o se si può.

22

[LXIII, 7-8] : ↑ Lo mette anche in dubbio.⁴

23

[LXVII, 7] : ← D'uccider Rabicano?

24

[LXVIII, 2] : ← Quasi che pote(n)do non l'havesse fa<to> questa.

25

[LXIX, 1] : ← Pard<e> a caccia di cervi lasciate.

26

[LXXII, 5] *Per man di Bradamante e di Marfisa* : → Stroppa busi e non d'altri?⁵

27

[LXXIX, 7-8] : ← Sagg<ezza>.

28

[LXXXI, 6] *sassi di gran pondo* : → Per caricar le navi.

⁴ Di sopravvivere alla guerra.

⁵ Stroppa busi: tappa buchi. La critica è alla inutilità dell'informazione. Si sa già che sono le due guerriere le artefici della strage, dunque la ripetizione qui è solo un riempitivo. L'espressione si ripete tre volte: cfr. canto XV postilla n° 24 e canto XLV, postilla n° 4.

29

[LXXXIII, 2] : ← In nave q(uest)e machine?

30

[LXXXV, 7-8] : ← Più tos<to> per timor d<i> una mor<t>e <...> due.^b

^a I numeri di canto e ottava non sono stati scritti.

^b Al verso 7 Tassoni aggiunge a penna una "e" tra «arde» e «per», emendando correttamente un refuso di stampa. La t aggiunte a more non occupa uno spazio vuoto, ma è plausibile che la parola sia proprio morte, essendo essa soggetto del verso. La postilla potrebbe essere: «Più tosto per timor di una morte <che> due».

Canto XL

1

[I] : → Che ha che fare i gra(n)chi co(n) le balene?¹

2

[I, 7-8] : → Come a piè giunti salta de(n)tro.

3

[I, 8] : ↑ Miraste e feste altrui mirarlo sop(r)a disse.

4

[V, 5-6] : ← Lo stiracch<ia> a proposito.

5

[VIII] : ← Codard<o> et perché non diede agi<o> di fuggire a gl'altri già vedea la ru<ina>.

6

[X, 1-4] *Tenuto havea, né Dudon n'ebbe il tutto* : → Tasso c. 18 st. 61.²

7

[XII, 1] : → Per strugger Biserta empiam(ent)e sup<...>.

8

[XII, 6] *lagrimoro* : → Lagrimàro.

9

¹ «Dicesi in proverbio, I granchi vogliono, o credon morder le baléne, quando, chi è sposato, si mette a offendere il potentissimo. Lat. *caprea contra leonem, pygmei cum Hercule*» (*Vocabolario della Crusca* 1612).

² L'assedio di Biserta a confronto con quelli di Gerusalemme: «Ma i Franchi, pria che 'l terzo dì sia giunto, / appianaron le vie scoscese e rotte, / e fornìr gli instrumenti anco in quel punto, / ché non fur le fatiche unqua interrotte; / anzi a l'opre de' giorni avean congiunto, / togliendola al riposo, anco la notte, / né cosa è più che ritardar li possa / dal far l'estremo omai d'ogni lor possa» (*G.L.*, XVIII 61).

[XIII, 1] *Santi* : → Pagan santi.

10

[XIV, 2] : → <Ha>vea lasciato <i>l muro disarmato?

11

[XIV, 5-8] : → <C> 39 st. 64 Astolfo è de l'impresa <c>apo, et qui obedisce Orlando <i>n Publico, ove s'accenna so(pr)a che in privato cercava il suo co(n)s(igli)o.³

12

[XX] : → Pur è cap(itan)o Astolfo, quanmodo ami il cos(igli)o d'Orlando.

13

[XXIV] : → <...> altri non sale?^a

14

[XXV, 6] : ← Darsi dentro.

15

[XXV, 8] : ← Aless(andr)o Mag<no>.⁴

16

[XXXI, 7-8] : → Fatta la co(n)strutt(ion)e di q(uest)a ottava veggasi se <...> i pesci guizzano con furore ove soleano volar gl'augelli.

17

[XXXIII, 1-2] : → Tasso c. 19 st. 30.⁵

18

[XXXIV, 6-8] : → A stanza 12 si (pre)ga dio, per q(uest)e ingiustitie.

³ St. 9 v. 7, Orlando «Consiglia Astolfo».

⁴ Cita Alessandro Magno, alto trenta braccia.

⁵ Immagini di stragi a confronto: «Ogni cosa di strage era già pieno, / vedeansi in mucchi e in monti i corpi avolti: / là i feriti su i morti, e qui giacieno / sotto morti insepolti egri sepolti. / Fuggian premendo i pargoletti al seno / le meste madri co' capegli sciolti, / e 'l predator, di spoglie e di rapine / carco, stringea le vergini nel crine» (*G.L.*, XIX 30).

19

[XXXV, 7] : ← Laschi<ato>.^b

20

[XL, 6-8] : → Agram(ant)e pe(n)sa così?

21

[XLI, 6] *à voi Signor mio dico* : → Gioca alla palla.

22

[XLII, 1-2] : → Ad q(ui)d?

23

[XLIX, 1-2] : ← Tasso c. 12 st. 5.⁶

24

[XLIX] *di ferro, ò di rame* : ← Perché cagion combatte con Orlando? Per non hav<er> contraddittori (christ)iani? Se Gradass<o> può stare co(n)tra Orlando solo, perché <non> ci può stare anche in campo? Inoltre, che ha egli fatto sin hora che Orlando non è mai stato in campo? (Pro)posta fredda, et vana.

25

[L, 4] *e quei d'equino* : → Equo co(n)do<...>

26

[L, 5-6] *perché tutti costoro / Con altri molti il mio scettro corregge* : → Se era vero dovea sapersi, et fu superfluo il dirlo, massime ad Agr(aman)te di cui è vas<s>allo c. 38 st. 53.⁷

⁶ Nel Furioso Gradasso dichiara che scenderà in «singular certame» con Orlando a Lipadusa. Nella Liberata Clorinda dichiara la sua volontà di bruciare nella sortita notturna le torri d'assalto cristiane: «Fuor del vallo nemico accesi mira / i lumi; io là n'andrò con ferro e face / e la torre adrerò: vogl'io che questo / effetto segua, il Ciel poi curi il resto» (*G.L.*, XII 5, 5-8).

⁷ Lì dice: «S'acquisto c'è, tu 'l sai. Trentadui fummo / Re tuoi vassalli a uscir teco del porto» (XXXVIII 1-2).

27

[LI, 7-8] : → <L>'honor obbligava Agram(ant)e a combatter con un non suo pari?

28, 29

[LIII, 5-8] *E se vecchio vi paio, vi rispondo, / Ch'io debb'esser più esperto* : → Quel Sobrin che a st. 37 havea tanto persuaso Agram(ant)e ad haver cura della pri(m)a persona, hora non lo dissuade dalla pugna non necessaria? ; ↑ Parla ta(n)to bene, che è una vergogna.

29

[LXIV, 4] *Lo lascerà [...] rea* : → Tale la conosceva Rugg(ier)o?

30

[LXVI, 1-2] : ← E pur tra sé mane in dubbio q(uest)o.

31

[LXVI, 5] *et a contrario corso* : ← Come a contr(ari)o corso? Non persuade l'istesso?

32, 33

[LXVII, 7-8] : ← Q(uo)d di una sodisfatt(ion)e <...> q(uest)i non ragionevoli, ch<e> de gl'altri non importa ; ↑ Era mò ing(iust)o et illicito q(uest)o?

34

[LXVIII, 5] *Pel Signor suo conchiude finalmente* : ← Ecco antepos<to> il Re a dio d<a> Rugg(ier)o. Come l'hono<r> non è ve<r>gogna, ma(n)<co> al giuram<ento>.

35

[LXXI, 8] : → Viltà.

36

[LXXIV] : → Ecco che non solo segue il Re, ma co(m)batte co(n)tra Carlo.

37

[LXXX] : → Chi lo facea co(m)battere?

^a Prima parte della postilla lacera.

^b La trascrizione è dubbia in quanto la parola è in buona parte lacera o tagliata a causa della rifilatura moderna.

Canto XLI

1

[II, 5-6] *Mostra che dolce era a principio, poi / Che si serba ancor dolce al fin de l'anno* : → Oh forte.

2

[III, 5-8] : → Br<a>vo <R>ugg(ier)o.

3

[IX, 6] *il gregge bianco* : ← Chi è q<uesto?>.

4

[XII, 1-4] : → Du(n)q(ue) era il tempo estivo, et pur a st. 15 si dice verno.¹

5

[XXXII, 1-4] : → In sì breve te(m)po, qual potea esser q(uest)o Fiordiligi fece tanta opera?

6, 7

[XXXVIII] : → Era Re Brand(imart)e. ; ← Ta(n)ta cortesia tra loro? Brandimarte era pur suo rivale.

8

[XLIII, 8] : → I saracini conoscono l'inferno?

9

[LII, 6] *afflitto* : → Contra st. 58.

10

[LVIII, 7] *senza affanno* : ← A st. 52 è d'astine(n)tie afflit<to>.

11

[LXXVII, 7] : ← Piatto?

¹ St. 15, v. 2 sottolinea «verno».

12

[LXXVIII, 7-8] : ← L'ava(n)za di destr(ier)o?

13

[LXXIX, 5-6] *E s'egli havesse usbergo così fino, / Come il Pagan, gli staria meglio inanzi* : ← Chi dubita?

14

[LXXX, 1-2] : → Perché si dice du(n)q(ue) che di destriero Gradasso l'ava(n)za?

15, 16

[LXXXIII, 5-6] : → Balis(ard)a avrebbe potuto ferire Orlando? ; ← Q(uest)o non è va(n)taggio? Et pur onde hebbe q(uest)a spada?

17

[LXXXV, 7-8] : ← Bel modo di combattere perché non uccide alc(un)o dando aiuto hor<a> che son del pi<...>

18

[XCI, 5-8] : → Du(n)q(ue) Gradasso non avanzava Brand(imar)te di cavallo. St. 78.²

19

[XCVII, 5-8] : ← Molti altri si leggono in q(uest)o libro tramortiti a cavallo né mai alcuno cade.

² «Che 'l Pagan d'arme e di spada l'avanza / E di destriero, e forse di possanza» (78, 5-8).

Canto XLII

1

[III] : → <Di>gressione <a> sproposito.

2

[X, 1-4] : → Tasso c. 20 st. 104.¹

3

[XIV, 3] : → Quel, né men, come si congiu(n)ge?

4

[XIX, 2] : ← Perché secretame(n)te?

5

[XXI, 4-8] *A la quale obiettion così rispondo* : → Si beffa.

6

[XXV, 6-7] *Il ciel, che consentia tanto pergiuro, / Né fatto n'havea ancor segno evidente* : ← Volea fors<e> ch'egli foss<e> fulminato.

7

[XXXVI] : ← Perché più comoveano q(uest)e acque Rinaldo, circa Ang(elic)a, che altre?²

8

[LXVI, 7-8] : ← Buon (christ)iano.

¹ Il terrore di Gradasso è messo a confronto con quello di Solimano: «Lo stupor, di spavento e d'orror misto, / il sangue e i cori a i circostanti agghiaccia, / e Soliman, ch'estraneo colpo ha visto, / nel cor si turba e impallidisce in faccia, / e chiaramente il suo morir previsto, / non si risolve e non sa quel che faccia; / cosa insolita in lui, ma che non regge / de gli affari qua giù l'eterna legge?» (G.L., XX 104).

² Le acque sono quelle della fonte di Merlino. Tassoni ignora volutamente il notissimo riferimento boiardesco, tratto da *Inamoramento de Orlando*, I III 32-40; II xv 60-64; xx 44-46. Si fornisce una spiegazione più approfondita dell'atteggiamento tassoniano nei confronti del poema boiardesco nei paragrafi 2.2 e 3.2 della tesi.

9

[LXX, 1-3] *Già s'inchinava il Sol molto a la sera, / Et apparia nel ciel la prima stella, / Quando Rinaldo in ripa à la riviera* : → Era giu(n)to alla notte, <s>e apparia la <s>tella.

10

[LXXII, 3-6] *e d'udir hebbe* : → Havea corso ta(n)to, et hora si ferma scorda(n)dosi il p(rim)o pe(n)siero?

11

[LXII, 7] *l'offerir* : ← Non l'offerta.

12

[LXXIII, 7] *gran fabrica, e bella, e ben'intesa* : → Non vede altro <c>he l'entrata?

13

[LXXVI, 5-8] : ← Non disegna q(ues)to ma il veder di Rinaldo di che vede st. se(uen)te.

14

[LXXVII, 2] *Da chi*: ↔ Colui che.

15

[LXXVII, 2-3] : ← E le porte di bronzo?

16

[LXXVIII, 6] *Poste le mense havean quivi i donzelli* : ← Slegato.

17

[LXXIX, 3] *che in otto* : ← Chiotto.^{3a}

18

[LXXIX, 8] *col braccio manco* : ← Et la varietà?

³ Nel *Vocabolario della Crusca* del 1612 chiotto: «cheto».

19

[LXXXI, 1] *ciascun di questi segni* : → Che segni?

20

[LXXXI, 6-8] *gli homeri hanno* : → Declaret.

21

[LXXXII, 2] *et amplissime* : → Co(n) legalità.

22

[LXXXV, 6] *del padiglione* : ← Che padigl(ion)e.

23

[LXXXVI, 5] *Che di Virgilio, che tanto l'honora* : ← Dove l'oscurità è a s(pro)posito.

24

[LXXXVII, 5] *cui dal cielo indulto* : ← Ulta.

25

[LXXXIX, 2-8] *Romano auro* : ← Scabrosa.

26

[XC, 8] *In India, e Spagna* : ← A Loretto.⁴

27

[XCI, 6] *cui [...] suo* : → Cui, suo.

28

[XCV, 3-4] *Parea sdegnarsi, che con humil canto / Ardisse lei lodar sì rozo ingegno* : ← Gratosia no, ma superba.

29

[XCVI, 2-6] : ← Dona(n) checca.⁵

⁴ Il riferimento potrebbe essere alla madonna del Loreto, che è nera. Si ironizzerebbe in questo modo sull'accostamento a Spagna ed India, dove le donne sono di incarnato scuro.

30

[XCVII, 3] *Senza più differir* : ← Che effetto fa?

31

[C, 4-8] *Se per lei bestia, ò se pur huomo si chiama. / [*] / E chi l'ha in capo
mai non se lo sente* : → Che bassezze!

32

[CIII, 2] *Che (se)^b porti il cimier di cornovaglia* : ← Heroico.

^a Cancellato, quasi illeggibile.

^b «Se» è aggiunto a penna dal postillatore ad emendare un errore di stampa.

⁵ "Checca" potrebbe essere nel senso di gazza, connotazione tipica di alcune zone del nord Italia. Ma il senso resta poco chiaro.

Canto XLIII

1

[IV] : → L'esclamazione è bella ma come bene applicata? Segue il concetto della risposta di Rinaldo.

2

[V, 1-2] : ← N'ha rag(ion)e.

3

[VII, 7-8] *Che tal certezza ha Dio più proibita, / Ch'al primo padre l'arbor de la vita* : ← Il pomo non era mica arbo<r> della vita, e dio proh<i>bì il pomo.

4

[IX, 4] *Signore di quelle case* : ← Non era un sol palagio?

5

[XXXVIII, 7-8] : ← Ad quid il vaso? Non lo provò già lui<?>

6

[XLIV, 1-4] : → C. 42 st. 101 molti vi so(n), dice costui, che a torto ha<n> <s>ospetto delle mogli.¹

7

[LV] : ← Stelle erra(n)t<i> e fisse di Ferr(ar)a se ogni stella è magg(or)e dell<a> terra ta(n)to, e ta(n)<to> perché pri<ma> di Ferrara, ch<e> d'altrove <?>

8

[LXIV, 1-4] : → Qua(n)te ciancie spende in q(uest)o viaggio?

9

[LXXII, 5] : → S'eleggono gl'oratori a sorte?

¹ «Di molte n'hanno a torto gelosia / I lor mariti, che son caste e buone» (XLII 101, 5-6).

10

[LXXXIII, 1-6] : → Non la potea menar seco?

11

[XCVI, 6] : ← Scudier a Ninfa?

12

[CII, 5] : → Ide(m) c. 25 st. 62.²

13

[CII, 6-8] : → Impossi(bi)le?^a

14

[CIV, 2] : → Morte? Veggasi il fine.

15

[CXXI, 4] : → La fata non impedi q(uest)o?

16

[CXXII, 4] *biasmo* : → Chi lo sapea?

17

[CXXXIX, 7] : ↔ Premio.³

18

[CXXXIX, 7-8] : ← Che sicurezza ne hebbe il buo(n) dottore, ch'indi il palagio fosse suo? U(n) giudice stato oratore al Papa? St. 82.⁴

19

[CXLVII, 1-5] *Benchè Rinaldo con pochi denari* / [*] / *Quindi mutando bestie e cavallari* : ← O bello avertime(n)to.⁵

² Li scrive: «<L>'istesso <c> 43 st. 102».

³ Da sostituire a «merito».

⁴ In questo tempo alla mia patria accade / mandare uno oratore al Padre santo, / che resti appresso alla sua Santitade / per alcun tempo, e non fu detto quanto. / Gettan la sorte, e ne giudice cade» (XLIII 82, 1-5).

20

[CL, 7] *mal gagliardi* : → A(n)zi sì si co(n)tra.

21

[CLIII, 1-4] *La consolation, che seppe tutta, / Diè loro, benché per se tor non la possa, / [...] vedea quivi a la frutta. / Anzi poi che la mensa era rimossa* : → Co(n)solation per la me(n)sa?

22

[CLIV, 6] *asserenare il volto* : → Gaudio se(n)za serenar il volto.

23

[CLVII, 3] *Che Brandimarte suo non è più vivo* : ← Fiera co(n)seg(uenz)a et che fa troppo imper<...>

24

[CLIX, 7-8] *Hor vuol passare il mare, e cercare tanto, / Che possa al suo Signor morire a canto* : ← Dove è?

25

[CLX, 1-4] : → Tasso c. 19 st. 105.⁶

26

[CLX, 7] *Gradasso* : → Chi le havea detto, ch'ei fosse ucciso da Gradasso.

27

[CLXI, 5-6] *ne sia di questa / Dolente morte alcun profitto colto* : → Q(uest)o perché morì?

⁵ Avertimento: «ragionamento che stoglie dagli errori, indirizzato alla virtù» (*Vocabolario della Crusca* 1612).

⁶ Il lamento di Fiordiligi per la morte di Brandimarte è messo a confronto con quello di Erminia per Tancredi: «e in lui versò d'inessicabil vena / lacrime e voce di sospiri mista: / “In che misero punto or qui mi mena / fortuna? a che veduta amara e trista? / Dopo gran tempo i' ti ritrovo a pena, / Tancredi, e ti riveggio e non son vista: / vista non son da te benché presente, / e trovando ti perdo eternamente» (*G.L.*, XIX 105).

28

[CLXVI, 7-8; CLXVII 1-5] : ← Tasso c. 3 st. 66.⁷

29

[CLXIX, 5-6] *Pallido, come colto al matutino / È da sera il ligustro, ò il molle acanto* : ← Orlando ligustro o acanto.

30

[CLXXVIII, 5] : ← Veggasi.

31

[CLXXXV, 1-2] : ← Di che si cibava?

32

[CLXXXVII] : ← E quell'altro marinaio dal naufragio <di> Rugg(ier)o non sapea di q(uest)o heremita <?>

33

[CICII, 2-3] : → Tasso c. 11 st. 72.⁸

^a La mano che scrive questa nota sembra diversa.

⁷ «impon che sian le tende indi munite / e di fosse profonde e di trinciare, / che d'una parte a cittadine uscite, / da l'altra oppone a correrie straniere» (*G.L.*, III 66, 1-4).

⁸ «e nel piagato eroe giunge a tal segno / l'aspro martir che n'è quasi omicida. / Or qui l'angiol custode, al duol indegno / mosso di lui, colse dittamo in Ida: / erba crinita di purpureo fiore / c'have in giovani foglie alto valore» (*G.L.*, XI 72, 3-8). Cfr. anche st. 73-75.

Canto XLIV

1

[II, 7-8] : → Dice troppo.

2

[IV, 8] : ↑ Come cigni di fuor?

3

[VIII, 2] : ← Fiat constructi<o>.

4

[XI] : → Il figlio si (pre)sume più, che 'l Padre Amone.

5

[XXII, 1-4] : → Uno utre è dive(n)tato più c. 38 st. 30.¹

6

[XXVII, 6-8] : ← Il peso?

7

[XXXI, 6] : → Quasi che p(rim)a fosse fedele.

8

[XXXIV, 7-8] : → Quel “personaggio” era qualche gioco?

9

[XXXVI, 7-8] : ← Quel né sa deve riferirsi a Ruggiero, c<o>me (pro)ssim<o> et sarà vano.^a

10

[XXXVIII, 2] *magnanima* : ← Anzi come magnanima deve apprezzar pi<ù> le virtù di Rugg(ier)o che lo stato di Leone. Nota, che l'autt<or> parla in propria sentenza.²

¹ «Preso e legato in quello utre rimane» (XXXVIII 30, 8).

11

[XXXIX, 1-4] *Sta Bradamante tecita, né al detto / [*] / Che non potria pensar non l'ubidire* : ← Vedi a st. 46.

12

[XLI] : → Sì perché (pro)mettesti a Rugg(ier)o? Q(ue)lla, che dianzi era sì risoluta, hora non parla?

13

[XLII, 7-8] : → E alla data fede.

14

[XLIII, 4] : → E sensi e ragione la stingeivano a tor Ruggiero per la data fede.

15

[XLVII, 1-4] : ← Q(ue)lla rispettosa li tratta hora da pazzi.

16

[LIV] : ↑ Se Amone, dice Rugg(ier)o, fa sposa di Leone Brad(aman)te che farò io? Debbo uccidere il vecchio per ve(n)detta?

17

[LV, 6-8] : ← Risponde no perché non vorrà poi essermi sposa. Ironia perché già è maritata.

18

[LVI, 1-4] : ← Si move co(n)tra Leone che non sa di lui, che ami Brad(aman)te. Ingiustizia.

19

[LVIII, 6] : ← La data fede.

20

² La seconda parte della postilla probabilmente fa riferimento alle difficoltà della relazione con la Benucci, ben più ricca del poeta ferrarese.

[LXI] : → Veggasi, come è sparsa di madrigaletti tutta q(uest)a diceria di una afflitta.

21

[LXX] : → Se 3 o 4 l'havessero vinta q(ui)d?

22

[LXX, 7-8] : ↑ Ma se pure il p(rim)o doveva haverla, perché non cerca di combatter co(n) Rugg(ier)o et lasciarsi vincer da lui?^b

23

[LXXI, 1-4] : → Anzi <c>rudele perché volea metter in periglio, chi l'amava.

24

[LXXII] : → Non fu q(uest)o magg(io)r fallo che s'havesse detto a i pare(n)ti voler Ruggiero?

25

[XCII] : → Co(m)parat(ion)e quadra(n)tiss(im)a.

26

[XCIV, 3] : → A st. 88 si dice che tutti fuggivano et qui Leone^c prega l'imp(erato)re che faccia dar volta.³

^a Vano è sostituito ad un «falso», scritto in precedenza e poi cancellato. Lo stesso dicasi per «Ruggiero», che sostituisce un cancellato «Amone».

^b La postilla, per esigenze di spazio, è a fondo pagina. Un asterisco la riconduce ai versi esatti cui si riferisce.

^c Leone sostituisce un cassato «Ruggiero».

³ «Si vede, e ogni stendardo a fuggir volto» (st. 88, 8).

Canto XLV

1

[IV, 3] *Che 'l ben va dietro al male, e 'l male al bene* : → Questo havea bisogno di prova eh?

2

[VI, 2] *mostrò in pochi giorni* : ← In pochi gi(or)ni? Non fu ritenuto il dì med(esim)o che seg(uì) alla vittoria?

3

[VII, 4] *e vi staria la notte* : ← Chi lo disse a costui, che ci staria la notte?

4

[XI, 6] *Come se state fossino di cera* : → Stroppa busi.¹

5

[XIII, 1-2] *L'imperator nuota in un mar di latte, / Né per letitia sa quel, che si faccia* : → Fallacia.

6

[XIV, 2-8] *ch'oltre, che si spera / [*] / Ha da invidiar, se gli è costui compagno*: → Ecco l'interesse che mosse Leone a salvar Rugg(ier)o.

7

[XVI, 5] *che stato t'è nipote* : ← Sembra che dica Ruggiero Nip<ote>.

8

[XVIII, 6] : ← Si mostrò forse renite(n)te Costa(n)t(in)o?

9

[XIX, 4] *Che non vi fu intervallo più d'un giorno* : ← Rugg(ier)o caminò <...> in fretta et arriv<ò> con fatica alla città partendo solo dalla pugna, et dalla città di Costa(n)t(in)o in u(n) giorno parte il messo, et vi riconduce Rugg(ier)o?

¹ Tappa buchi. Cfr. anche canto XV postilla n° 24 e canto XXXIX, n° 26.

10

[XXIII] : → Conferiscasi co(n) la dima(n)da di lei. c. 45, st. 70.

11

[XXVII, 1-2] : ← Sospetto di che? Non c'en<tra> il fatto che apertam(ent)e dicea volerlo dare a Rugg(iero).

12

[XXXI, 8] : → Che peggio?

13

[XXXIII, 1-4] : → O bella ca(n)zonetta.

14

[LVI, 3-5] : ← E pur Ruggiero havea più obbligo <a> Brad(aman)te che l'havea lib<erato> <da> Alcina.

15

[LVII] : ← Oltre che voglia che per servire a Leone fosse di se stesso ogni cosa ma non della don(n)a sì che potea privarsene, qu<anto> Brad(aman)te non n'havesse fatta molta stima.

16

[LIX] : ← Pensava in som(m)o all'obbligo co(n) Leone, non con Brad(aman)te et la data fede.

17

[LX, 7-8] : → A Leon no, ma a Brad(aman)te sì.

18

[LXI, 5-6] : → Da chi? D<un>q(ue) si sapea che da Leo(n) fu liberato.

19

[LXVI, 1-3] : ← Perché co(m)ba<ttè> con Marfisa alle strett<e> co(n) lancia?²

² Il senso è: se Astolfo non sapeva che la lancia è incantata, perché la usa nei momenti di difficoltà, come arma risolutrice?

20

[LXVI, 8] *E per non far del suo Frontino mostra* : ← Non v'era altro cavallo?

21

[LXIX] : ← Né mai da Carlo, né da Brad(aman)te fu visto Leone. Par pur veris(imil)e che dovea fars<i> vedere alla futura sposa, et non lo face(n)do dava indicio aperto di quel, che era.

22

[LXX] : → Tasso c. 3 st. 21.³

23

[LXXV, 2-3] : ← Tasso c. 7 st. 90.⁴

24

[LXXVII, 5] : ← Si trattava di uccidere?

25

[LXXX, 1-6]: → Tasso c. 12, st. 59.⁵

26

[LXXXI, 6] : → Che pensiero havea Carlo?

27

³ Il duello tra Ruggiero e Bradamante è comparato al prima tra Tancredi e Clorinda «Clorinda intanto ad incontrar l'assalto / va di Tancredi, e pon la lancia in resta. / Ferirsi a le visiere, e i tronchi in alto / volare e parte nuda ella ne resta; / ché, rotti i lacci a l'elmo suo, d'un salto / (mirabil colpo!) ei le balzò di testa; / e le chiome dorate al vento sparse, / giovane donna in mezzo 'l campo apparse» (*G.L.*, III 21).

⁴ «Qual capitan ch'oppugni eccelsa torre / infra paludi posta o in alto monte, / mille aditi ritenta, e tutte scorre / l'arti e le vie, cotal s'aggira il conte; / e poi che non può scaglia d'arme torre / ch'armano il petto e la superba fronte, / fère i men forti arnesi, ed a la spada / cerca tra ferro e ferro aprir la strada» (*G.L.*, VII 90).

⁵ L'acribia di Bradamante nell'attaccare Ruggiero è apostrofata dal narratore. La postilla istituisce una comparazione con la scena simile, ma da gli esiti ben più tragici, dell'apostrofe di Tasso a Tancredi, che sta per uccidere Clorinda: «Misero, di che godi? oh quanto mesti / fiano i trionfi ed infelice il vanto! / Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti) / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto» (*G.L.*, XII 59 1-4).

[LXXXII, 5-8] : → Inveris(imil)e, che si lasciasse partire il cavalier creduto Leone, se(n)za vederlo in faccia, massime, che non era conosciuto huomo di tanto valore.

28

[LXXXV, 4] : ← Facea ta(n)ta stima di Leone, et partì se(n)z<a> dire, a dio.

29

[XC, 5-6] *c'havrò più amato / Leon, di lei* : → Pur lo dice.

30

[XC, 8] *Havrà ragion d'odiarmi e morto* : → <P>oi, chi lo farà saper a lei questo?

31

[XCIV, 7] *S'io l'ho donata ad altri* : → Il vedi?

32

[C, 7-8] *Ma non la prima son, né la sezzaia, / La qual paruta sia incostante, e paia* : → <...>

33

[CV, 1, 4] *o 'l vero, o 'l falso che dicesse / [...] che per dire il vero* : ← Non s'è visto sopra in più lochi che è vero? C. 46, st. 3<6> 37 et 43.⁶

34

[CXI, 5] *Così contra Rinaldo, e contra Orlando* : → E non co(n)tra Marfisa?

35

[CXIV, 7-8] : ← Né Leone co(n)trad<ic>e pur <...>.

36

⁶ «Che tra noi sposalitio è già contratto, / Né duo mariti ella può havere a un tratto» (XLVI 37, 7-8); «Che possa, sciolto ch'ella havrà i legami, / Che son del matrimonio hora fra voi, / Per legittima moglie haverà io poi» (XLVI 43, 6-8). Tassoni sottolinea «matrimonio» e scrive una postilla.

[CXV] : ← Leone non si fece mai ava(n)ti co(n) Carlo per q(uant)o
interest<ato> et s'acquetò al partito, con periglio alm<eno> d'esser
scopert<o>.

37

[CXVII] : ← Né mai, sin hora Leone è stato in corte veduto.

Canto XLVI

1

[III, 3] : → Gra(n) deb(it)o.

2

[V, 7-8] : ← Similitud(in)e lontana.

3

[VI, 8] : ← Perché così?

4

[X, 3] : → Non le brutte.

5

[XI, 5] : → Bella pare(n)tesi.

6

[XIV, 5] : → Loda l'Aret(in)o et loda i pre(n)cipi, di chi egli è flagello?

7

[XXVIII, 1-2] : ← Dovea più haver voce per lagnarsi?

8

[XXXVII, 7-8] : ← S'havea fatto becco, per co(n)vincerlo.

9

[XXXVIII, 6] *Che ne le chiese alcun metta per voto* : ← Non ad altra.

10

[XLIII, 6] *del matrimonio* : → Marito è Rugg(ier)o di Brad(aman)te.

11

[XLVII, 6] : ← Era(n) vere fuor, che la spad<a> e lo scudo.

12

[LIII] : → Solam(ent)e hora si fa veder Leone a Carlo. Vegga(n)si i termini. Et pur vole(n)do la gra(n) d'haver Brad(aman)te dovea p(rim)a venirci.

13

[LXII, 7-8] : → Ta(n)ta cortesia che fu pazzia. Ma Leone la racconta? Il suo biasmo?

14

[LXIV, 6-8] : ↑ Questo con le sue dipendenze è il fine della comedia.

15

[LXV, 5-6] : ← Declaret.

16

[LXXIII, 3-4] : → Non sono atti comici?

17

[LXXV, 5-6] : ← Così tosto?

18

[LXXX, 7-8] : → C. 38 st. 78 in più lochi si dice, ch'Ettor era morto già mill'anni. Qui dice 2000. C. 14 st. 31.¹

19

[LXXXII] : → Il co(n)tr(ari)o c. 35 st. 27.²

20

[LXXXIII] : → Helena non andò co i greci ruinata Troia?

21

[LXXXIV, 1-4] : → Dice di Cost(antin)o così? Biasma un atto religiosiss(im)o?

22

¹ Al canto 38 c'è una postilla che rimanda a questo luogo del testo ed anche in XIV, 31, 6 si sottolinea «mill'anni pria» e si scrive: «2000 c. 46, st. 80».

² Lì infatti scrive: «L'apostolo dice questa bugia?».

[XCI, 6-7] *multilustre* : ← Vecchia, e stanca q(uant)o.

23

[XCI, 8] : → Et su^{ma a}.

24

[XCVI, 7-8] : ← Che? Se non ardea anc(or)a.

25

[XCIX] : ← I(n)veris(imil)e che gli amanti s'occupassero in queste cose all'hora.

26

[C, 3] *destriero* : → Non usato modo.

27

[CIV, 1-4] : → Con ta(n)ta facilità s'entra alla (pre)se(n)za di Carlo?

28

[CV] : ← Tasso c. 19 st. 2.³

29

[CX, 1-2] : → Brad(aman)te li mette la corazza.

30

[CXIII, 1-2] : → L'aiuta ad armare, et trema?

31

[CXV, 1-2] : ← Et lo prega a desister.

32

³ «Ma sovra ogn'altro feritore infesto / sovragiunge Tancredi e lui percote. / Ben è il circasso a riconoscer presto / al portamento, a gli atti, a l'arme note, / lui che pugnò già seco, e 'l giorno sesto / tornar promise, e le promesse ìr vòte. / Onde gridò: / “Così la fè, Tancredi, / mi servi tu? così a la pugna or riedi?» (G.L., XIX 2).

[CXXI, 6] : → Perché così a mezo verno? Nell'esta(te) suol pur far peggio. Et egli med(esim)o qua(n)do ha descritto in q(uest)o libro te(m)peste, le describe di esta(te).

33

[CXXIV, 3-4] : → Questo è manco del p(rim)o che se la testa è intronata la me(n)te è offuscata; ma non è contra.

34

[CXXVI, 3-6] : ← Se Ruggiero havea occupata una mano ne la briglia, l'altra nel<l>' offendere, come si difendeva dalle percosse d<i> Rod(omon)te?^b

35

[CXXXIII, 1-6] : → Sop(r)a cade che non può reggersi, et qui leva di terra Rugg(ier)o qua(n)do dovea esser più debile?

36

[CLX, 1-2] : → Perché non alza(n)do così?

37

[CLX] : ↑ Finalm(ent)e l'ambasciata d'Urania non ha effetto alcuno.

^a Nel Cappelli si trova scritto: suc^{va} = successiva. Potrebbe essere sciolto in questo modo.

^b Un unico tratto di penna è tracciato trasversalmente a tutta la postilla, probabilmente allo scopo di cassarla.

Bibliografia

Studi

G. Agnelli, G. Ravegnani, *Annnali delle edizioni ariostesche*, Bologna, Zanichelli, 1933.

Alcune annotazioni al Dizionario della lingua italiana che si stampa in Bologna, Modena, per G. Vincenzi e compagno, 1820-26, 3 voll.

G. Alfano, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, fasc. II, pp. 187-209.

G. Alfano, «*Rechimisi creta*». *Castelvetro, le muse e il "fatto" poetico*, in «Filologia e Critica», XXVI, 2001, fasc. 1, pp. 114-27.

G. Arbizzoni, *Vicende e ambagi dell'epica secentesca. Qualche ricognizione tra scritti teorici e paratesti*, in *Dopo Tasso*, Atti del Convegno di Studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 3-35.

L. Avellini, *L'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e pieno Seicento*, in «Studi secenteschi», XXIII, (1982), pp. 109-137.

G. Baldassarri, *Introduzione a "I discorsi dell'arte poetica" del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI (1977), pp. 5-38.

G. Baldassarri, *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.

G. Bàrberi Squarotti, *La struttura della «Secchia rapita»*, in *Studi tassoniani*. Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes muratoriana, 1966, pp. 39-62.

G. Bàrberi Squarotti, *Fine dell'idillio da Dante a Marino*, Genova, Il Melangolo, 1978.

A. Barbieri, *Nuovi postillati di Lodovico Castelvetro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXVI, 2009 (fasc. 616), pp. 595-603.

G. Barbirato, *Elementi decameroniani in alcune novelle ariostesche*, in «Studi sul Boccaccio», XVI, 1987, pp. 329-360.

A. Battistini, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2002.

M. Beer, *Romanzi di cavalleria. Il «Furioso» e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1987.

A. Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi, 1910.

W. Benjamin, *Il dramma tedesco barocco*, Torino, Einaudi, 1999.

- F. Bernini, *La vita e le opere di Giacomo Permanini con scritti inediti di F. Polidori e G. Ottonelli*, Bologna, Zanichelli, 1906.
- C. Bertoni, *Percorsi europei nell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.
- O. Besomi (a cura di), *ASIM Archivio delle similitudini*, Hildesheim, G. Olmes, 1994.
- O. Besomi, *Glosse d'autore e glosse d'editore: per un commento alla «Secchia rapita» in Il commento ai testi. Atti del seminario di Ascona del 2-9 ottobre 1989*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Basel, Birkhauser, 1992, pp. 373-407.
- O. Besomi, *Un mito rovesciato, Lucrezia: un "Racconto secondo" della «Secchia rapita»*, in *Forme e vicende per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, pp. 357-382.
- O. Besomi, *Una censura secentesca all' «Orlando furioso»*, in ID., *Esplorazioni secentesche*, Padova, Antenore, 1975.
- O. Besomi, *Per l'edizione delle rime del Tassoni*, in «Filologia e critica», XIII (1988), pp. 192-206.
- M. G. Bianchi, *Postille linguistiche di Lodovico Castelvetro al «Novellino». Lodovico Castelvetro postillatore o commentatore?*, in *Libri a stampa postillati, Atti del colloquio internazionale*, Milano, 3-5 maggio 2001, E. Barbieri e G. Frasso, Milano, C.U.S.L., 2003, pp. 117-142.
- R. Brusagli, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2003.
- M. C. Cabani, *Alessandro Tassoni postillatore dell' «Orlando Furioso»*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 133-158.
- M. C. Cabani, *Eroi-comici*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.
- M. C. Cabani, *Gli amici amanti: coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.
- M. C. Cabani, *La pianella di Scarpinello*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999.
- C. Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961.
- I. Calvino, *La struttura dell' «Orlando»*, in ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 68-77.
- I. Calvino, *Piccola antologia di ottave*, in ID., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 78-83.
- G. Carducci, *Di Alessandro Tassoni e della «Secchia rapita»*, in A. Tassoni, *La Secchia rapita*, Milano, Istituto editoriale italiano, 1858.
- F. Carta, *La scrittura di Alessandro Tassoni*, in *Miscellanea tassoniana di studi storici e letterari*, Bologna-Modena, Formiggini, 1908, pp. 179-207.
- A. Casadei, *Nomi di personaggi del «Furioso»*, in «Il nome nel testo», II-III, 2000-2001, pp. 229-237.

- A. Ciaralli, *Studio per una collocazione storica dell'italica*, in M. D'agostino e P. Degni, *Alethes philia, Studi in onore di Giancarlo Prato*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2010, pp. 169-189.
- A. Coron, *Gli esemplari postillati: dallo studiolo dell'erudito alla collezione del bibliofilo*, in *Nel mondo delle postille*, a cura di E. Barbieri, Milano, C.U.S.L., 2002, pp. 169-91.
- G. Costa, *Appunti sulla fortuna dello pseudo-Longino nel Seicento: Alessandro Tassoni e Paganino Gaudenzio*, in «Studi secenteschi», XXV (1984), pp. 123-143.
- V. Cox, *The Renaissance dialogue. Litterary dialogue in its social and political contexts, Castiglione to Galileo*, London, Cambridge university press, 1992.
- B. Croce, *La poesia sensuale*, in *La poesia e la letteratura italiana nel Seicento*, in «La critica», anno XXV (1927), fasc. V, pp. 269-99.
- E. R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La nuova Italia, 1992.
- R. D'Agostino, *Due note tassoniane*, in «Filologia e critica», IV (1979), pp. 416-433.
- R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Napoli, Loffredo, 1983.
- M. Danzi, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 3-56.
- G. Dalla Palma, *Le strutture narrative dell' «Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1984.
- D. Delcorno Branca, *L'«Orlando furioso» e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- V. De Maldè, *Sull'ortografia del Seicento: il caso Marino*, in «Studi di grammatica italiana», XII (1983), pp. 107-66.
- G. De Miranda, *Alessandro Tassoni tra Virginio Orsini ed Ascanio Colonna*, in «Filologia e critica», XVII, 1992, 1, pp. 88-99.
- D. De Vecchi, *Notizia di un manoscritto unico concernente alcune censure d'Alessandro Tassoni alla prima edizione del Vocabolario della Crusca e le risposte di quegli accademici*, in «Nuovo giornale de' letterati, XXIX, Letteratura, scienze morali e arti liberali», Pisa, 1834.
- P. Di Nepi, *Regole ed invenzione nell'epica del Seicento*, in «Rassegna della letteratura italiana», XXV (1978), pp. 110-126.
- E. Di Pastena, *Postfazione. Cenni sulla fortuna italiana del «Don Chisciotte»*, in J. Canavaggio, *Don Chisciotte dal libro al mito*, Roma, Salerno, 2005, pp. 323-367.
- P. B. Diffley, *Tassoni's linguistic writings*, in «Studi secenteschi», XXXIII (1992), pp. 68-89.

- C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna di Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-242.
- Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, Atti del convegno di studi, Urbino, 15 e 16 giugno 2004, a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faiani e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005.
- L. Ferraro, *Il finto naufragio dell' «Oceano». Una riflessione sull'esperimento epico di Tassoni*, in corso di stampa.
- L. Ferraro, *Il percorso di Ruggiero tra diversione e conversione*, in *Le Attese. Opificio di letteratura reale/2*, a cura di F. De Cristofaro e G. Maffei, in corso di stampa.
- J. L. Fournel, *Il "camaleonte" e il "cuoco". Sperone Speroni e la critica del romanzo*, in «Schifanoia», XII (1991), pp. 105-109.
- J. L. Fournel, *Le devoir du poète. Nécessités du présent et critique des auctores chez Tommaso Campanella*, dans «Transalpina», no 17, 2014, *L'intellectuel et le pouvoir politique à la Renaissance*, p. 1-18 (en cours de publication).
- G. Frasso, *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo*, «Aevum», LXIX, 3 (1995), pp. 617-640.
- M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, dans *La querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-218.
- G. Genette, *Palinsesti, la letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- C. Gigante, *Esperienze di filologia cinquecentesca*, Roma, Salerno, 2003.
- C. Gigante e F. Sberlati, *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'«Orlando furioso e sulla «Gerusalemme liberata». Torquato Tasso*, in *Storia della letteratura italiana, La critica letteraria dal Due al Novecento*, vol. XI, Roma, Salerno, pp. 369-435.
- C. A. Girotto, *Lettori, bibliofili e postillatori a confronto col «Furioso»*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del «Furioso» tra immagini e parole*, a cura di L. Bolzoni, S. Pezzini, G. Rizzarelli, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 371-94.
- P. Guaragnella, *Appunti su Alessandro Tassoni, la favola epica e la novità eroicomica*, in «Studi rinascimentali», IX (2011), pp. 186-201.
- M. Guglielminetti, *Tassoni e Marino*, in *Studi tassoniani*, Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes muratoriana, 1966, pp. 147-175.
- H. Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque a Ferrare au début du XVI siècle*, Paris, Champion, 1927.

- K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell' «Orlando Furioso» nel Cinquecento: lo studio della ricezione storica come euristica dell'interpretazione*, Modena, Panini, 2004.
- K. W. Hempfer, *Testi e contesti: saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1998.
- L. Holtz. *Glosse e commenti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. Il Medioevo latino, Vol III, La ricezione del testo*, pp. 59-112, Roma, Salerno, 1995.
- I capricci di Proteo, Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce del 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002.
- Incunables Manuscrits Livres rare set precieux Autographes musicaux Quelques romantiques Quelque livres moderns Reliures*, Vente aux enchères, 29 Octobre, Zurich, Zunfthaus zur Meise, MCMXXXVII (n. 9).
- C. Jannaco, *Personalità e poetica di Alessandro Tassoni*, in *Studi tassoniani*, Atti e memorie del convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni (Modena, 6-7 novembre 1965), Modena, Aedes Muratoriana, 1966, pp. 21-36.
- D. Javitch, *Ariosto classico: La canonizzazione dell' «Orlando Furioso»*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- D. Javitch, *Cantus interruptus in the Orlando Furioso*, New York, The Johns Hopkins University Press, 1980.
- S. Jossa, *La polemica sul primato di Ariosto o di Tasso*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, a cura di E. Irace, Torino, Einaudi, 2011, pp. 244-248.
- S. Jossa, *La fantasia e la memoria. Intertestualità ariostesche*, Napoli, Liguori, 1996.
- S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.
- S. Jossa, *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, in «Lettere italiane», LVII, 2005, pp. 65-86.
- S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali, 1540-1560*, Napoli, Vivarium, 1996.
- L'arme e gli Amori. Ariosto, Tasso e Guarini in late Renaissance Florence: acts of an International conference*, Florence, Villa I Tatti, June 27-29, 2001, a cura di Massimiliano Rossi and Fiorella Gioffredi Superbi, Florence, Olsckhi, 2004.
- La secchia rapita*, atti del convegno, Modena, Villa Cesi, 22 settembre 1990, Modena, Panini, 1991.
- Libri a stampa postillati*, atti del colloquio internazionale (Milano, 3-5 maggio 2001), a cura di E. Barbieri, G. Frasso, Milano, CUSL, 2003.

S. Longhi, *Il vestito sconveniente, abiti ed armature nella «Secchia rapita»*, in Ead., *Le memorie antiche. Modelli classici da Petrarca a Tassoni*, Verona, Fiorini, 2001, pp. 165-195.

Lo specchio che deforma. Le immagini della parodia: teoria e storia dei generi letterari, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia stampatori, 1988.

O. Lurati, *Dizionario dei modi di dire*, Milano, Garzanti, 2001.

J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1999.

Q. Marini, *Ambiguità e polivalenza del comico nella letteratura dell'età barocca*, in *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Atti del convegno tenutosi a Roma il 2-5 Ottobre 2008, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, 2008, pp. 147-178.

G. Mazzacurati, *Alessandro Tassoni e l'epifania dei «moderni»*, in ID, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 159-185.

G. Mazzacurati, *Aristotele a corte. Il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)*, in ID, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157.

G. Mazzacurati, *Dall'eroe errante al funzionario di Dio*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 79-88.

G. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.

G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985.

G. Mazzacurati, *La scelta eroicomica*, in *La letteratura italiana. Rinascimento e Barocco*, a cura di S. Battaglia e G. Mazzacurati, Firenze, Sansoni-Accademia, 1974, pp. 383-402.

G. Mazzacurati, *Per un profilo storiografico di due «Rinascimenti»: la crisi culturale del XVI secolo in Italia*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, Marco Santagata, Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 365-388.

G. Mazzacurati, *Varietà e digressione: il laboratorio ariostesco nella trasmissione dei generi*, in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 59-77.

G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani, rifatta nell'edizione del 1838 da P. A. Tosi*, Milano, G. Daelli e C., 1865.

G. Melzi, *Bibliografia dei romanzi e dei poemi romanzeschi d'Italia. Appendice all'opera del dottore Giulio Ferrario intitolata Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, dalla tipografia dell'autore Contrada del Bocchetto, 1829.

G. Melzi, *Bibliografia di romanzi e poemi cavallereschi italiani. Seconda edizione corretta ed accresciuta*, Milano, Paolo Antonio Tosi, 1838.

G. Melzi, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, Mansfield Centre, Martino Publishing, 1999.

Miscellanea Tassoniana di studi storici e letterari pubblicata nella festa della Fossalta, a cura di T. Casini e di V. Santi, con prefazione di G. Pascoli, Bologna, A. F. Formiggini, 1908.

G. Montecchi, *Aziende tipografiche, stampatori e librai a Modena dal Quattrocento al Settecento*, Modena, Mucchi, 1988, pp. 14-15.

F. Nardi, "Lecture" in *Accademia Cinque-Seicentesche*, in «Semestrale di studi (e testi) italiani», n. 9, 2002, pp. 105-122.

Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi, a cura di E. Barbieri. Premessa di G. Frasso, Milano, CUSL, 2002.

G. Nova, *Stampatori, librai ed editori bresciani in Italia nel Cinquecento*, Brescia, Fondazione civica bresciana, 2000.

W. J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986.

Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Milano, Mondadori, 1995.

M. Palumbo, *Un guerriero stilnovista. Mandricardo nell' «Orlando furioso»*, in *Per civile conversazione con Amedeo Quondam*, a cura di B. Alfonsetti, G. Baldassarri, E. Bellini, S. Costa, M. Santagata, in corso di stampa.

M. Pazzaglia, *Il commento ai «Rerum vulgarium fragmenta» petrarcheschi di Alessandro Tassoni*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV (2007), pp. 117-140.

G. Pozzi, *Narrazione e non narrazione nell' «Adone» e nella «Secchia rapita»*, in «Nuova secondaria», IV (1987), pp. 24-29.

G. Pozzi, *Temì, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. 3, *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984 pp. 391-436.

M. Pozzi, *La critica fiorentina fra Bembo e Speroni: Varchi, Lenzoni, Borghini*, in ID., *Ai confini della letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 247-274.

M. Praloran, *I sommari iterativi nel «Furioso»*, in «Medioevo e Umanesimo», 1997, pp. 49-73.

M. Praloran, *Alcune ipotesi sulla presenza dei romanzi arturiani nell' «Orlando Furioso»*, pp. 265-290, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII, XVI sec.)*, a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang s.a., 2010.

M. Praloran, *Il racconto per immagini nella tradizione cavalleresca*, in *Figura e racconto. Figure et récit. Narrazione letteraria e narrazione figurativa in Italia dall'antichità al primo Rinascimento*, Atti del Convegno di studi, Losanna, 25-26

- novembre 2005, a cura di M. Praloran, S. Romano, Firenze, Edizioni del galluzzo, 2009, pp. 193-232.
- M. Praloran, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo ed Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.
- M. Praloran, *Meraviglioso artificio. Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando innamorato»*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1990.
- M. Praloran, *Tempo ed azione nell'«Orlando furioso»*, Firenze, Olschki, 1999.
- P. Puliatti, *Bibliografia di Alessandro Tassoni*, (2 voll.), Firenze, Sansoni, 1969-70.
- P. Puliatti, *Il pensiero linguistico di Tassoni e la Crusca*, in «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 1-20.
- P. Puliatti, *Il Tassoni e l'epica*, in «Studi secenteschi», XXV (1984), pp. 3-52.
- P. Puliatti, *La tradizione delle rime del Tassoni*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCV (1978), pp. 386-437.
- P. Puliatti, *Le «postille alla Divina Commedia» (1826)*, in ID., *Bibliografia di Alessandro Tassoni I*, Firenze, Sansoni, 1969.
- P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 3-58.
- P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni (II)*, in «Studi secenteschi», XXII (1982), pp. 195- 276.
- P. Puliatti, *Il pensiero linguistico di Tassoni e la Crusca*, in «Studi secenteschi», XXVI (1985), pp. 3-23.
- P. Puliatti, *Il sublime e l'antisublime nella «Secchia rapita»*, in *La Secchia rapita*, Atti del convegno, Modena, Villa Cesi, 22 settembre 1990, Modena, Panini, 1991, pp. 20-27.
- P. Puliatti, *Profilo epistolografico del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XXXVI (1995), pp. 69-147.
- Quasi un picciolo mondo. Tentativi di codificazione del genere epico nel Cinquecento*, a cura di G. Baldassarri, Milano, Edizioni Unicopli, 1982.
- A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, volume II, *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.
- A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura nel manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- E. Raimondi, *Gli scrupoli di un filologo. Ludovico Castelvetro e il Petrarca*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 57-146.
- E. Raimondi, *Il modello e l'eccezione*, in ID., *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1958, pp. X-XX, p. 15.

- P. Rajna, *Le fonti dell' «Orlando furioso»*, Firenze, Sansoni, 1900.
- U. Renda, *Alessandro Tassoni e il Vocabolario della Crusca*, in *Miscellanea di studi storici e letterari*, pubblicata nella festa della Fossalta, 1908, a cura di T. Casini e di Venceslao Santi, Bologna, Formiggini, 1908, pp. 277-324.
- R. Rinaldi, "Con cambio secco". *Geometrie del Tassoni*, in ID., *Rinascimenti. Immagini e modelli dall'Arcadia a Tassoni*, Milano, Franco Angeli, 2010 (prima in *Il Poema eroicomico*, Torino, Editrice Tirrenia stampatori, 2001, pp. 67-74).
- R. Romeo, *Le scoperte americane nella coscienza italiana del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- A. Roncaccia, *Il metodo critico di Ludovico Castelvetro*, Roma, Bulzoni, 2006.
- G. Rossi, *Il pensiero di Alessandro Tassoni sulla donna*, Zanichelli, Bologna, 1908.
- G. Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- P. Russo, *L'Accademia degli umoristi*, in «Esperienze letterarie», IV (1979, vol. 4), pp. 47-61.
- G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso, vicende del poema narrativo: con un'appendice di studi cinque-secenteschi*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- E. Saccone, *Il soggetto del «Furioso»*, Napoli, Liguori, 1974.
- P. Saenger, M. Heinlen, *La descrizione degli incunaboli e le sue conseguenze per lo studio della lettura nel Quattrocento*, in *Nel mondo delle postille. I libri a stampa con note manoscritte. Una raccolta di studi*, a cura di E. Barbieri. Premessa di G. Frasso, Milano, CUSL, 2002, pp. 73-104.
- G. Sangirardi, *Les nouvelles du 'Roland furieux'*, dans *Nouvelle et roman: le dynamiques d'une interaction du Moyen Âge au Romantisme (Italie, France, Allemagne)*, «Cahiers d'études italiennes», 10, 2010, pp. 115-128.
- V. Santi, *Alessandro Tassoni e il cardinale Ascanio Colonna*, Modena, Tipografia Vincenzi, 1902, ripubblicato in *Atti e memorie della regia deputazione di storia patria per le province modenesi*, s. 5, II (1903), pp. 197-203.
- V. Santi, *Il processo e la condanna di Fulvio Testi nel 1617*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LIV, 1909, 1-35.
- V. Santi, *La storia nella «Secchia rapita»*, (2 voll.), Modena, Società topografica modenese, 1906-09.
- M. Sarnelli, M. Boaglio, G. P. Maragoni, R. Rinaldi, L. Montella, G. Barberi Squarotti, S. Verdino, *Il poema eroicomico*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2001.
- F. Sberlati, *Il Genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.

- F. Sberlati, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Mondadori, 2006.
- Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987.
- C. Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- L. Settembrini, *Letteratura italiana*, Torino, Utet, 1927.
- J. R. Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- L. Tassoni, *Dante e Petrarca nel Seicento*, in *Letteratura italiana*, dir. da E. Malato, vol XI, Salerno, Roma, 2003, pp. 485-505.
- G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Manziana, Vecchiarelli, 1991.
- P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi italiani, 1470-1570*, Ferrara, UnifePress, 2009.
- F. Vazzoler, *La maschera del boia. Testi letterari italiani del XVI e XVII secolo sul carnefice*, Genova, Herodote, 1982.
- B. Zandrino, *Il gusto della deformazione e la degradazione dell'eroico nella «Secchia rapita»*, in *Studi tassoniani*, Atti e memorie per il convegno nazionale di studi per il IV centenario della nascita di Alessandro Tassoni, Modena, Aedes muratoriana, 1965, pp. 361-381.
- S. Zatti, *Il «Furioso» fra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- S. Zatti, *L'ombra del Tasso: epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Opere

- Annotazioni sopra il Vocabolario degli Accademici della Crusca. Opera postuma di Alessandro Tassoni modonese, riscontrata con molti testi a penna*, in Venezia, appresso Marino Rossetti, 1698.
- P. Beni, *Comparatione di Homero, Virgilio e Torquato. Et a chi di loro si debba la palma nell'heroico poema. Del quale si vanno anco riconoscendo i precetti: con dar largo conto de' poemi heroici, tanto greci quanto latini e italiani. Et in particolare si fà giuditio dell'Ariosto*, in Padova, appresso Lorenzo Pasquati, 1607.
- P. Beni, *Comparatione di Torquato Tasso con Homero e Virgilio: insieme con la difesa dell'Ariosto paragonato ad Homero. Opera sommamente necessaria a chi brama poetar regolatamente e con lode. Di Paolo Beni, con indice copiosissimo nel fine*, in Padova, per Battista Martini, 1612.
- M. M. Boiardo, *Inamoramento de Orlando*, a cura di A. Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnari, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

- T. Campanella, *Poetica*, in ID., *Tutte le opere di Tommaso Campanella*, vol 1, *Scritti Letterati*, a cura di Luigi Firpo, Milano, Mondadori, 1954.
- L. Castelvetro, *Le rime del Petrarca, brevemente spostate per Ludovico Castelvetro*, in Basilea, ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582.
- L. Castelvetro, *Opere varie critiche di Ludovico Castelvetro, gentiluomo modenese, non più stampate, con la vita dell'autore scritto da Ludovico Antonio Muratori bibliotecario*, Munchen, Fink, 1969.
- L. Castelvetro, *Poetica di Aristotele volgarizzata e spostata*, a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978-79.
- L. Castelvetro, *Sposizione di Lodovico Castelvetro a 29 canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta dati in luce da Giovanni Franciosi*, Modena, Soliani, 1886.
- L. Dolce, *Modi raffigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*. In Venetia, appresso Gio. Battista e Marchio Sessa fratelli, 1564.
- S. Fòrnari, *La sposizione di m. Simon Fòrnari da Regghio sopra l'Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino, 1549.
- G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970.
- A. Lavenzuola, *Osservazioni sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto, nelle quali si mostrano tutti i luoghi imitati dall'autore nel suo poema*, Venezia, Franceschi, 1584.
- Lorenzo Lippi, *Il Malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli*, in Finaro, nella stamperia di Gio. Tommaso Rossi, 1676.
- G. B. Marino, *Lettere*, a cura di M. Guglieminetti, Torino, Einaudi, 1966.
- L. A. Muratori, *Vita di Alessandro Tassoni*, in A. Tassoni, *La secchia rapita*, per Bartolomeo Soliani, in Modena, 1744.
- Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, nuovamente adornato di figure di rame da Girolamo Porro, con le Osservazioni del sig. Alberto Lavenzuola sopra il Furioso di M. Lodovico Ariosto*, in Venetia, Appresso F. de Franceschi e compagni, 1584.
- Orlando furioso di M. Lodovico Ariosto, tutto ricorretto et di nuove figure adornato, al quale di nuovo sono aggiunte le annotazioni, gli avvenimenti et le dichiarazioni di Girolamo Ruscelli, la vita dell'autore descritta dal signor Giovambattista Pigna, gli scontri de' luoghi mutati dall'autore, con una breve espositione di tutte le favole toccate nel Furioso, raccolte da M. Niccolò Eugenio*, in Venetia, V. Valgrisi, 1556.
- G. Ruscelli, *Annotazioni et avvertimenti sopra i luoghi difficili et importanti del Furioso*, Venezia, Valgrisi, 1556.
- L. Salviati, Degli Accademici della Crusca. Difesa dell'Orlando furioso dell'Ariosto contra 'l Dialogo dell'epica poesia di Cammillo Pellegrino. Stiacciata prima, in Firenze, stamperia di D. Manzani, 1584.

L. Salviati, *Lo 'nfarinato secondo, ovvero dello 'nfarinato accademico della Crusca*, risposta al libro intitolato *Replica di Camillo Pellegrino*, in Firenze, per Antonio Padovani, 1588.

S. Speroni, *Opere*, Manziiana-Roma, Vecchiarelli, 1989.

Il Mondo nuovo del cavalier frà Tommaso Stigliani, diviso in trenta quattro canti, con gli argomenti dell'istesso autore, Roma, appresso G. Mascardi, 1628.

T. Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 411-486.

T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 487-729.

T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, in ID., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 349-410.

T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di M. Guglielminetti, Garzanti, Milano, 1996.

T. Tasso, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, a cura di C. Gigante, Roma, Salerno, 2000.

G. Tiraboschi, *Biblioteca modenese, tomo V*, in Modena, presso la società tipografica, 1784, pp. 197-217.

O. Toscanella, *Bellezze del Furioso di M. Lodovico Ariosto, scielte da Oratio Toscanella: con gli argomenti, et allegorie de i canti, con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera, et co i luoghi comuni dell'autore, per ordine di alfabeto, del medesimo*, in Venetia, Appresso Pietro de i Franceschi, et nepoti, 1574.

P. Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino, 2005.

Opere di Alessandro Tassoni

Auuertimenti di Crescenio Pepe da Susa al sig. Giosefo de gli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle considerazioni del sig. Alessandro Tassoni sopra le Rime del Petrarca, in Modona, presso Giulian Cassiani, 1611.

Considerazioni sopra le rime del Petrarca di Alessandro Tassoni, col confronto de' luoghi de' poeti antichi in varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta delle Mutazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate, in Modona, appresso Giulian Cassiani, 1609.

Parte de Quisiti del S. Alessandro Tassoni Modonese. Dati in luce da Giulian Cassiani e dedicati a gli illustriss: signori Accademici della Crusca, in Modona, per Giulian Cassiani, 1608.

La secchia rapita poema eroicomico di Alessandro Tassoni patrizio modenese, colle dichiarazioni di Gaspare Salviani romano, s'aggiungono la prefazione e le annotazioni di Giannandrea Barotti ferrarese e la vita del poeta composta da

Lodovico Antonio Muratori bibliotecario del serenissimo signor duca di Modena, Modena, Bartolomeo Soliani, 1744.

A. Tassoni, *Annali e scritti storici e politici*, II, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1993.

A. Tassoni, *Difesa d'Alessandro Macedone*, in ID, *Annali e scritti Storici e politici*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1990.

A. Tassoni, *La secchia rapita*, (2 voll.) a cura di O. Besomi, Padova, Antenore, 1987-90.

A. Tassoni, *La Secchia rapita*, in ID., «*La Secchia rapita*» e scritti poetici, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989.

A. Tassoni, *La Secchia*, in ID., «*La Secchia rapita*» e scritti poetici, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1989.

A. Tassoni, *Lettere* (II volumi), a cura di P. Puliatti, Roma-Bari, Laterza, 1978.

A. Tassoni, *Pensieri*, in ID., *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di P. Puliatti, Modena, Panini, 1986.

La Tenda rossa. Risposta di Girolamo Nomisenti ai Dialoghi di Falcidio Melampodio, In Francoforte-Modena, 1613.

Varietà di pensieri d'Alessandro Tassoni divisa in IX parti, Nelle quali per via di Quisiti con nuovi fondamenti, e ragioni si trattano le più curiose materie Naturali, Morali, Civili, Poetiche, Istoriche, e d'altre facoltà, che soglian venire in discorso fra cavalieri, e professori di lettere, in Modona, Appresso gli Eredi di Gio. Maria Verdi, 1612.

Bibliografia postillati

Postille certe ed autografe

L. Ariosto, *ORLANDO FURIOSO* di M. LODOVICO ARIOSTO, nuovamente ricorretto; con nuovi argomenti di M. Lodovico Dolce; con la vita dell'Autore di M. Simon Fornari: Il Vocabulario delle voci più oscure: le imitationi cavate dal Dolce: Le nuove allegorie, & Annotazioni di M. Tomaso Porcacchi: Et con due Tavole, una delle cose notabili, & l'altra de' nomi proprij. In Venetia, Appresso Iacomo Gidini, / al Segno della Fede, 1577.

P. Bembo, *Prose di Monsignor Pietro Bembo*, Francesco Bindoni, in Vinegia, MDXLVII.

Bianchi Bianco da Sissa, *Le Bellezze del Mondo nuovo, Poema del Cavalier Tommaso Stigliani, Opera del Dottore Bianco Bianchi da Sissa*.

G. Boccaccio, *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi Del Decameron*, Di M. Giovanni Boccacci, Fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati da loro Altezze Serenissime, *Sopra la correzione di esso Boccaccio*, stampato l'Anno MDLXXIII. Con licentia, et Privilegio, in Fiorenza, nella stamperia de i Giunti, 1574.

G. Boccaccio, *Decamerone*, novamente stampato e ricorretto, per Antonio Brucioli, con la dichiarazione di tutti i vocaboli, Detti, Proverbij, figure, et modi di dire incogniti et difficili, che sono in esso Libro. CON GRATIA E PRIVILEGIO, Venezia, Giovanni Giolito De' Ferrari, 1538.

G. Boccaccio, *Il Decameron di messer Giouanni Boccacci cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi & alla sua vera lezione ridotto da' deputati di loro alt. Ser.*, in Fiorenza, nella stamperia di Filippo & Iacopo Giunti, e' fratelli, 1573.

B. Castiglione, *Libro del cortegiano del conte Baldassar Castiglione*, Di nuouo rincontrato con l'originale scritto di mano de l'auttore: con la tauola di tutte le cose degne di notitia: et di piu, con una brieue raccolta de le conditioni, che si ricercano a perfetto cortegiano, et a donna di palazzo, Venezia, eredi di Aldo Manuzio, 1547.

Dante, *Le terze rime di Dante*, Aldo Manuzio, Venetijs, in aedib. Aldi accuratissime, men. Aug., 1502.

Fazio degli Uberti, *Il Ditta Mundi di Faccio degli Uberti Fiorentino*, Venetia, Cristofaro di Pensa da Mandelo, 1501.

Incognito da Modana sopra alcune voci del Vocabolario della Crusca.

Le rime di Francesco Petrarca riscontrate co i testi a penna della libreria Estense, e co i fragmenti dell'originale d'esso poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, le Annotazioni di Girolamo Muzio, e le Osservazioni di Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del sereniss. Sig. duca di Modena, in Modena, per Bartolomeo Soliani stamp. Ducale, 1711.

T. Stigliani, *Del mondo nuouo del caualier Tomaso Stigliani. Venti primi canti. Co i sommarii dell'istesso autore dietro a ciaschedun d'essi, e con vna lettera del medesimo in fine, la qual discorre sopra d'alcuni riceuuti auuertimenti intorno a tutta l'opera*, in Piacenza per Alessandro Bazacchi, 1617.

A. Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni col confronto de' luoghi de' poeti antichi di varie lingue. Aggiuntavi nel fine una scelta dell'Annotazioni del Muzio ristrette, e parte esaminate*, Modena, appresso Giulian Cassiani, 1609.

Vocabolario degli Accademici della Crusca in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor / del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso, con tre indici delle voci, locuzioni e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera, Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e

Potenti d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, / del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, In Venezia, MDXXIII, Appresso Iacopo Sarzina.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa seconda impressione da' medesimi riveduto, e ampliato, con aggiunta di molte voci degli autor del buon secolo, e buona quantità di quelle dell'uso, con tre indici delle voci, locuzioni, e proverbi Latini, e Greci, posti per entro l'Opera. Con privilegio del Sommo Pontefice, del Re Cattolico, della Serenissima Repubblica di Venezia, e degli altri Principi, e Potentati d'Italia, e fuor d'Italia, della Maestà Cesarea, del Re Cristianissimo, e del Serenissimo Arciduca Alberto, in Venezia, appresso Iacopo Sarzina, 1623.

Postille di dubbia paternità o ipotetiche

Alano di Lilla, *Anticlaudio*, Basilea, 1536.

L'elezione di Urbano papa 8. Di Francesco Bracciolini Dell'Api all'ill.mo et Rmo Signore il Signor Cardinale Barberino Con gli argomenti a ciascuno Canto di Giuliano Bracciolini dell'Api, stampato in Roma dal Brugiotti, l'anno 1628.

Giuliano l'Apostata, *Misopogon*, A. Wechel, Parigi, 1566.

G. Maja Materdona, *Rime*.

G. Pergamini, *Il memoriale della lingua italiana del sig. Giuacomo pergamino da Fossombrone. Estretta dalle scritture de' migliori e più nobili autori antichi*, Venezia, appresso Fioravante Prati, 1617.

B. Varchi, *Hercolano, dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra 'l commendator Caro, e M. Lodovico Castelvetro*, stampato IN VINETIA 1570, appresso Filippo Giunti e Fratelli.

Edizioni e trascrizioni moderne

R. D'Agostino, *Tassoni contro Stigliani*, Napoli, Loffredo, 1983.

M. Danzi, *Il Bembo di Alessandro Tassoni e la filologia modenese del secondo Cinquecento*, in «Studi secenteschi», XXXV (1994), pp. 3-56.

P. Puliatti, *Le letture e i postillati del Tassoni*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 3-58.

G. Rossi, *Le postille di A. Tassoni alla «Divina Commedia»*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 367-407.

G. Rossi, *Le postille inedite del Tassoni a «L'elezione di Urbano VII» di Francesco Bracciolini*, in ID., *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904, pp. 65-216.

A. Tassoni, *Postille al primo vocabolario della Crusca*, a cura di Andrea Masini, Firenze, Presso l'accademia, 1996.

A. Tassoni, *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, introduzione di P. Fiaccadori, Reggio, Fiaccadori, 1826.

A. Tassoni, *Scritti inediti*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Aedes Muratoriana, 1975.

B. Varchi, *L' Ercolano : dialogo di Benedetto Varchi dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina / con la correzione di Lodovico Castelvetro e la Varchina di Girolamo Muzio ; con le note di G. Bottari e di G. A. Volpi ; ed. riv. e illustrata da Pietro Dal Rio*, Firenze, per l'agenzia libraria, 1846.